

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES



TESIS DOCTORAL

**El paradigma de dOCUMENTA (13) a partir de la voz de
Enrique Vila-Matas**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Ignacio Tejedor López

DIRECTORA

Lila Insúa Lintridis

Madrid, 2018

El paradigma de dOCUMENTA (13) a partir de la voz de Enrique Vila-Matas



bellasartes
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Tesis doctoral de
Ignacio Tejedor López

Dirigida por
Lila Insúa Lintridis



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES



**EL PARADIGMA DE DOCUMENTA (13) A PARTIR DE
LA VOZ DE ENRIQUE VILA-MATAS**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR PRESENTADA POR

Ignacio Tejedor López

Bajo la dirección de la doctora

Lila Insúa Lintridis

Madrid, 2016

A Grana...

...a Penn Station.

EL PARADIGMA DE DOCUMENTA (13) A PARTIR DE LA VOZ DE ENRIQUE VILA-MATAS

Tesis doctoral de
IGNACIO TEJEDOR LÓPEZ

Dirección: Lila Insúa Lintridis



FACULTAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES

CONTENIDOS:

1.-

INTRODUCCIÓN	15
Antecedentes	15
Por qué esta investigación	19
Resumen.....	20
Abstract	22
Hipótesis	24
Objetivos	26
Estructura de la investigación	26
Aclaraciones terminológicas.....	27
Marco de estudio	30
Marco teórico:	30
Por qué dOCUMENTA (13)	35
Un testigo. Enrique Vila-Matas	47
Metodología: ¿Cómo acceder a una exposición no visitada?	49
Un Poliedro.....	52
Vértice 1.	57
(des)Organización del conocimiento en dOCUMENTA (13)	57
I. El discurso curatorial	59
Espacio, tiempo y relaciones en la construcción del discurso.	62
II. Rastrear una exposición: estrategias para la investigación.....	64
1. Contextualización de Documenta.....	66
1. Localizaciones originales	76
1.1.1 El origen de documenta	76
1.1.2 Fridericianum	77
1.1.3 Karlsaue Park	78
1.1.4 Orangerie.....	79
2. ¿Qué piensa en documenta 13?	80
2.1 ESTRUCTURA.....	85
2.1.1 Algunas consideraciones sobre la estructura de la exposición	85
2.1.2 La estructura deslocalizada de documenta (13)	90
2.2 CONTENIDOS	94
2.2.1 Las lenguas de una exposición	94
2.2.2 Pluralidad de relatos y discursos.....	96
2.3. ORGANIZACIÓN	100
2.3.1 Un orden que integra a los objetos.....	100
2.3.2 Ruptura con la lógica antropocéntrica.....	104
2.4.-INTENCIONES.....	111
2.4.1 Consideraciones previas sobre el pirronismo	111
2.4.2 Escepticismo	112
Cierre del primer vértice: el modelo de Harold Lasswell.....	118
Vértice 2.	121

Reflexiones de un espectador en Kassel	121
2. 1 Hacia una tipología de las experiencias en el arte	123
2.2 Un espectador emancipado en Kassel.....	127
2.2.1 Experimentar	129
Atar al lector	132
Arte <<en sí>>	136
El instante estético.....	138
Sandalias doradas	140
A la vuelta de la esquina	143
Caminos que no llevan a ninguna parte.....	145
2.2.2 Aprender como forma de inferir en la realidad	146
Parecía increíble	148
Sugerir e inspirar ideas.....	150
La pequeña luz propia.....	151
Una palabra no es un signo	153
Mi plato único de tortellini.....	155
Un canónigo de Poitiers	156
2.2.3 Cuestionar como forma de aplicar el conocimiento disfuncional.....	157
Terrenos no hollados	159
Arte de las afueras de las afueras.....	161
Hasta aquí todo iba bien	163
Una inamovible verdad	164
Amor	166
Cierre del segundo vértice: el modelo de Wilbur L. Schramm.....	168
Vértice 3.	171
Emergencia de la tercera entidad.	171
3.1 Referencias para un acercamiento a la propuesta	177
Albert Serra.....	181
Rosemarie Trockel	185
Horst Hoheisel	189
Tacita Dean.....	193
Kristina Buch.....	201
3.2 Influencia de la localización	204
Ryan Gander	211
Susan Philipsz	215
Janet Cardiff y George Bures.....	219
3.3 El factor relacional.....	226
Tino Sehgal.....	229
Pedro Reyes	233
Song Dong	237
Sam Durant.....	241
Korbinian Aigner	245
3.4 Ruptura del orden lógico.....	248
Prtchaya Phinthong	251
Lara Favaretto.....	259
William Kentridge	263
Cierre del tercer vértice: el modelo De Watzlawick.....	266
CONCLUIR	268
Recapitulación	268
Un paradigma	271
Nuevos horizontes para la crítica de arte	273

Conclusiones según los vértices	276
Por qué llamar curador si queremos decir creador.	276
Artista/Curador: entre el dispositivo y el sistema de comunicación.....	279
¿Es Enrique Vila-Matas un espectador emancipado?	280
Futuras líneas de investigación.....	281
Epílogo.....	284
Reflejo de la investigación en mi obra personal.....	284
El amor líquido (2013)	285
Por todos mis compañeros (2014)	288
The (d)inner party (2015).....	291
BIBLIOGRAFÍA	294
BIBLIOGRAFÍA	310

1.-

INTRODUCCIÓN

Antecedentes

El resultado de esta investigación, cuyas figuras protagonistas son curadores, artistas y espectadores, parte de un análisis de mi propia experiencia en la posición de cada una de las figuras tratadas. En los últimos años he compartido mi estatuto de espectador formado en arte contemporáneo, con la práctica artística y curatorial lo que ha tenido una traducción directa en muchas de las actividades que conforman mi currículum.

En la hipótesis que planteo, tomo como objeto de estudio la decimotercera edición de la *documenta* de Kassel como objeto de estudio y su cosmología de saberes como caso de estudio. A continuación expondré brevemente algunas de las condiciones materiales de la investigación que culminan en esta tesis.

* * *

Cualquier memoria para optar al grado de doctor deja fuera aspectos afectivos que considero igual de relevantes que las investigaciones desarrolladas en una tesis doctoral, por ello, me tomo la licencia de reconocermé en los afectos en este apartado que presenta los antecedentes y el proceso de esta investigación.

Durante los primeros años de “idas y venidas” en los que un doctorando sin beca alguna aprende a gestionar el tiempo y a administrar sus ingresos, la hipótesis inicial fluctúa y evoluciona manifestando los cambios intelectuales que experimenta su autor. Puedo asegurar que superar este estado de colapso, provocado por las necesidades contextuales que requiere una investigación de tales medidas, se debe principalmente a la directora de la tesis. En mi caso fue gracias a Lila Insúa por la que pude el salir del farragoso terreno en el que me encontraba inmerso, momento a partir del cual entendía que una tesis no requiere de una “dirección” si no de un acompañante. Tras un periodo de ofuscación, me propuso algo tan sencillo como remitirme a los intereses personales para retomar la orientación.

Había inscrito mi tesis bajo el título *La representación de la masculinidad en el arte contemporáneo español*, pero tras el conocimiento adquirido en la Academia de Bellas Artes de Brera (Milán, 2010), en la Escuela de Arte Saint Martins (Londres, 2011-2012), en mi participación como artista en las residencias Real Presence (Belgrado, 2009), Residency Unlimited (Nueva York, 2015) o Atelier (Madrid, 2014), hipótesis inicial cambió a un estado de abstracción donde flotaban términos como conocimiento, saber, inmaterialidad, gesto conceptual y muchos otros. En ese momento fue clave examinar mis referentes teóricos/artísticos para extraer el germen de la hipótesis que no llegaba a concretarse.

La investigación que realicé sobre aquellas obras que me despertaban especial interés para mí no sólo se acotaba a obras visuales sino que catalogué por secciones todos los recursos que por algún motivo me provocaban sensaciones originales. Revisé mis archivos de proyectos y piezas que había realizado, releí libros que recordaba con interés, visité exposiciones, fui a la sala Berlanga y a los cines Doré, me enamoré del Teatro Pradillo y del CA2M, me divertí en *Vestuario* y *Vaciador*, pero finalmente conseguí acotar para poder profundizar en esas sensaciones originales que me provocaban (como espectador) nuevas formas de saber y conocer.

Accedí al germen de la hipótesis final analizando tres manifestaciones que me resultaron determinantes dada la reflexión pormenorizada que hice de ellas. En ellas encontraba vínculos directos con mi postura como profesional del arte y, lo que es más importante, despertaron en mí una sucesión de afectos que me inducían a pensar la realidad desde una nueva perspectiva. Una canción del grupo inglés de *The Kinks*, la exposición de Aurora Fernández Polanco en el CA2M y una compilación de textos de Jacques Rancière, me hicieron preguntarme por la manera en la que cierto tipo de creaciones dan acceso a nuevas formas de entender el mundo a sus receptores.

A well respected man (1965), The Kinks

En el 2012 llevé a cabo una acción en la Escuela Saint Martins de Londres que consistía en transcribir la letra de esta canción una y otra vez mientras el *tempo* se aceleraba cada vez hasta que se hacía prácticamente imperceptible. De esa pieza musical me interesaba por su popularidad en la década de los sesenta y la forma de cuestionar los valores masculinos: la canción narraba el modelo de vida conservador y patriarcal de una familia de clase acomodada en la sociedad inglesa.

Indagué sobre esta canción y encontré una versión en castellano, grabada un par de años después por el grupo mejicano *The Hitters*. Su contenido era completamente opuesto: ensalzaba la figura empoderada del hombre respecto a las mujeres, reforzaba los estereotipos de género, e incluso el vídeo utilizaba a las mujeres como reclamo masculino. El contraste entre ambas canciones despertó mi interés hacia el análisis de la canción original. Más allá del marco contextual del que procedían ambas canciones, encontraba en la construcción del texto unas estrategias que provocaban la emergencia de una idea que no se encontraba en el significado textual ni en el relato que contaba. El funcionamiento de la ironía y el sarcasmo que caracteriza a esta canción era lo que tanto me interesaba del arte, pues trasladaba de manera intangible una idea de una persona a otra.

Image(s), mon amour (2013), Aurora Fernández Polanco

Cuando visité la exposición individual de Rabih Mroué en el Centro de Arte Dos de Mayo quedé sorprendido por la atmósfera que había presenciado. Recuerdo un lapso temporal entre la entrada y la salida de la exposición que me hizo preguntarme quién había sido el responsable de tal suspensión del tiempo, si el artista o la curadora. En la última sala encontré la respuesta; aquel disparo me mató tanto como al artista y a la curadora, los tres sufrimos ese disparo y por lo tanto los tres éramos responsables y creadores de aquella atmósfera: la curadora por diseñar el recorrido de manera tan

precisa, el artista por haber producido un proyecto que inducía un estado de alerta imaginativa y yo por haberme derrumbado junto a ese cuerpo que flotaba en la última sala.

El espectador emancipado (2010), Jacques Rancière.

Oí una vez que el mal del doctorando o la doctoranda es la compra de libros y ahora río recordándolo cuando veo el pastiche de estanterías que cubren las paredes de mi casa. Si compré muchos libros, de la biblioteca saqué más. De algunos solo me leía el índice, de otros fotocopiaba capítulos enteros hasta que tuve un teléfono con cámara y saturaba su memoria con fotos de hojas. De todos los libros que leí, sólo uno me hizo bien. Rancière me regalo palabras muy esclarecedoras como podrás ver más adelante. De los texto recogidos bajo el título de uno de ellos, me quedo con *Las paradojas del arte político* (Rancière, 2010), pues gracias a él conseguí extraer una postura más amplia en lo que respecta a la labor del arte en la sociedad.

De estos tres referentes claves conseguimos extraer una hipótesis que respondía a mis intereses personales, manifestados en mi producción artística, y que ofrecería unos resultados interesantes para el campo de conocimiento enmarcado en el terreno del arte contemporáneo. Nos propusimos aportar al mundo académico una reflexión innovadora (en tanto que incluye la postura del espectador como agente principal) sobre el funcionamiento del diálogo establecido entre los agentes que activan la exposición artística (curador-artista-espectador). Nuestra hipótesis primigenia se fundamentaba en la equidistancia entre dichos agentes para producir, entre los tres, sentidos nuevos a lo que la sociedad y la cultura han convenido denominar <<realidad>>.

Dado que todo diálogo supone comunicación, era imprescindible preguntarnos que aportaba de nuevo una investigación basada en el modelo tradicional de comunicación ya que postulábamos que el curador (emisor) emitía un discurso para que lo recibiesen los espectadores (receptores), a través de la obra de los artistas (medio). Eso nos llevó a analizar los modelos elementales de comunicación para relacionarlos con el momento expositivo.

Una vez asumida la vinculación entre exposición y comunicación, seguía faltando una piedra angular que justificase el impacto sociopolítico del trabajo compartido por los curadores, espectadores y artistas, lo que nos llevó a investigar sobre el concepto foucaultiano de dispositivo como estrategia del poder para consolidar valores hegemónicos. En este sentidos incorporamos un matiz diferenciador respecto a los sistemas de comunicación: si la intención del diálogo es transmitir una información al receptor, pretendíamos defender que la actividad artística (tal y como la concibo) no pretende instaurar una postura determinada en relación a un tema, si no que debería abrir nuevos horizontes de pensamiento para cuestionar el objeto de interés, y con ello, ampliar sus definiciones desde la interpretación personal y la imaginación. En otras palabras: proponer a la sociedad una mirada crítica de lo que asumimos por normal, natural y real.

Planteada la hipótesis definitiva, quedaba buscar la manera de desarrollarla. Dada mi formación en bellas artes y el campo en el que está inscrita esta tesis, sería contraproducente tratar de plantear una metodología propia de otros campos de conocimiento como pueden ser la humanidades o las ciencias sociales. Por ello planteé una investigación fundada en mi experiencia como artista tomando recursos propios de la creación artística.

En primer lugar busqué un contexto apropiado en el que espectadores, artistas y curadores indujesen a la emergencia de una tercera entidad, o conocimiento, que cuestionase <<lo real>>. Esto me llevó a la decimotercera edición de *documenta*, curada por Carolyn Christov-Bakargiev, y con obras de arte que respondían a nuestras necesidades discursivas. En su análisis y estudio pude comprobar que el planteamiento de esta muestra era idóneo para sostener la hipótesis pero había un grave problema: no había asistido a dicha exposición.

Encontraba tan relevante el impacto de esta edición de *documenta* (2012) y el enfoque dado por su curadora que me serví de las metodologías del arte para resolver con coherencia esta situación, convirtiendo esta tensión en una plusvalía significativa. Acepté que no había estado, pero sabía que fue la edición con mayor número de visitantes de su historia así que podría acceder a documentación suficiente como para analizarla de la misma manera que los historiadores, antropólogos o lingüistas pueden investigar sociedades en la cuales no han vivido.

Aparte de la cantidad de información que he podido encontrar y contrastar, me interesaba especialmente la opinión, personal y subjetiva, de algún espectador que hubiese asistido a la muestra para justificar la importancia de los públicos como coparticipes en la creación de nuevos saberes. *Kassel no invita a la lógica* (2012a), de Enrique Vila-Matas, fue decisiva. En esta novela encontré no sólo una fuente de descripciones personales, también hallé una herramienta metodológica que me servirá en la investigación como hilo narrativo por el que conducir al lector.

Me seducía la idea de componer un texto a partir de otro, especialmente por tratarse de una obra literaria que lleva inherente la ficción. Desmontar la realidad a través del arte es uno de los aspectos principales de mi tesis y ¿no es acaso la realidad una forma de ficción? Por ello decidí abordar el objeto de estudio desde descripciones subjetivas, decoradas por la ficción literaria, para reforzar mi postura sobre la precariedad de la realidad en el entramado social al que pertenecemos.

Sin lugar a dudas, el conocimiento al que da acceso esta tesis doctoral es susceptible de ser rebatido como cualquier discurso, pero cabe tener en cuenta que el interés de esta memoria recae en el modo en el que hemos tratado de hacer emerger el conocimiento, al igual que los curadores y artistas que eluden la intención de inducir un pensamiento dogmático en pos de una visión subalterna de los hechos significativos.

Por qué esta investigación

Dada la popularidad que ha adquirido la práctica del comisariado de exposiciones, se requiere constituir un cuerpo de literatura sobre el momento de la exposición con el fin de divulgar las posibilidades discursivas del ejercicio curatorial. Cada vez es mayor el número de libros, compilaciones de artículos y demás textos que fundamentan esta forma de trabajo, pero en la mayoría de ellos existe una distinción temática enfocada a la técnica o la historia del comisariado sin andar en las cuestiones teóricas que la sustentan. Podemos diferenciar libros como *Breve historia del comisariado* (Ulrich, 2008), *El arte del s.XX en sus exposiciones* (Guasch, 2009) o *Exhibition that made art history* (Althuscher), basados en la genealogía del comisariado y manuales como *Diseño de exposiciones* (Hughes, 2010) o *Concepto, instalación y montaje* (Alonso y García, 1999).

Esta constante legitimación de la profesión está llevando a una supeditación del artista a la voluntad de comisario, siendo habitual escuchar a los artistas el interés por participar en alguna exposición o ser seleccionado por curadoras relevantes. La popularidad¹ de la exposición *The Real Royal Trip* (Szeemann, 2004) fue debido a su comisario más que por los artistas que la formaban, así puede verse cuando se acude a los artículos referentes a la misma donde se presenta antes al comisario que a los artistas –algo que sucede muy frecuentemente.

El ejercicio curatorial ha llegado incluso a los sectores comerciales pudiendo encontrar en el centro de grandes ciudades negocios cuyo contenido o escaparates son curados por algún nombre relevante.



Fig.1 Ejemplo de un negocio curado por un diseñador

Hablar de comisariado implica hablar de selección de obras y disposición (relación). Cabe preguntarse si la labor del artista no reside, en última instancia, en eso mismo cuando selecciona fragmentos de videos, formas o colores y los pone en relación con otros. En esta investigación pretendemos demostrar las analogías entre ambas prácticas para disminuir su distanciamiento.

En la mayoría de libros consultados sobre diseño y creación de exposiciones, se habla de los públicos como un conjunto de visitantes que recorren las salas. En los últimos años se está incorporando la figura del espectador como ciudadanos partícipes en la

¹ La exposición que mencionamos fue motivo de diversos debates, tanto en España como en Estados

esfera pública, esto es, se reconoce su individualidad y se trabaja la exposición en función de ella. *Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado)* (Manen, 2012) y *Lecturas para un espectador inquieto* (Aznar y Martínez, 2012) son algunos de los libros que indagan en una nueva presencia del espectador pero en estos texto, el espectador sigue apareciendo como una tercera persona de la que hablan y teorizan. Otro de los intereses de esta investigación es introducir la voz del espectador, escuchar sus reflexiones y dialogar con él. Hacer participe al espectador en las investigaciones sobre el arte contemporáneo.

Es importante reconocer este motivo para comprender la pertinencia de una investigación que incorpora en su desarrollo la labor del espectador, del comisario y de las artistas, compartiendo la agencia del conocimiento que se extrae durante el momento de la exhibición/recepción. El arte recae en la cooperación de los agentes que sienten curiosidad e interés hacia él. Sobre este aspecto podemos mencionar la obra editada por Juan Carlos Rico (2006), *La exposición de obras de arte. Reflexiones de una historiadora*, una artista y un arquitecto, donde el editor intuye que la exposición no es algo de un solo agente pero se olvida del espectador.

Recurrir a *documenta*² para acotar el ámbito de estudio en esta investigación no sólo se debe a las particularidades que analizaremos en los siguientes capítulos, también existe una cierta voluntad por profundizar en un formato de exposición internacional al que no estamos habituados en nuestro país. Producir conocimiento sobre una exposición de tales repercusiones culturales en un país que no cuenta con el suficiente reconocimiento internacional, puede servir para establecer referentes concisos y no caer en la copia superficial de modelos extranjeros. Construir un terreno fértil de conocimiento puede servir para que futuros profesionales tengan acceso a información desarrollada sobre modelos extranjeros.

Resumen

Partiendo de la idea de dispositivo foucaultiano como una red de elementos heterogeneos, relacionados entre sí para configurar un saber que determina los efectos de verdad y realidad³, analizaremos el papel que juega el comisario, el espectador y el artista en la exposición como dispositivo de conocimiento que promulga nuevos sentidos para la verdad y la realidad. Esta alteración del dispositivo político se debe a la similitud que existe entre la exposición y los modelos de comunicación.

Toda exposición artística, entendida como dispositivo de conocimiento, consiste en la disposición de objetos artísticos -materiales o inmateriales- articulados (canal) por el comisario (emisor) para hacerlos dialogar con el espectador (receptor) y generar un

² El nombre de esta exposición quinquenal procede del latín (*documenta*=documentos) y se escribe con todas sus letras en minúsculas.

³ Según Foucault, *lo que trato de indicar con este nombre es, en primer lugar, un conjunto resueltamente heterogéneo que incluye discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas, brevemente, lo dicho y también lo no-dicho, éstos son los elementos del dispositivo. El dispositivo mismo es la red que se establece entre estos elementos.* (Foucault, 2001:299)

sentido ulterior (destino). La estructura final ofrece distintos tipos de acercamientos o lecturas determinadas por los planos desde los que se accede, y éstos, son conformados a su vez por la intención del curador y el discurso que *pone en juego* de los artistas expuestos. Así, el espectador que participa de esta acción comunicativa, abrirá un campo de posibilidades en las que operará su pensamiento para extraer reflexiones propias, nuevos sentidos que hará circular en la esfera pública infiriendo en la intersubjetividad –conjunto de saberes individuales que los sujetos comparten al pertenecer a una misma comunidad–.

Basándonos en dOCUMENTA 13 (Kassel 2012) como paradigma de dispositivo expositivo, debido a su carácter heterogeneo y relacional, analizaremos las intenciones de la curadora, Carolyn Christov-Bakargiev, desde las impresiones de Enrique Vila-Matas recogidas en su obra *Kassel no invita a la lógica*. El autor nos servirá de figura transversal como espectador, cerrando así el triángulo compuesto por la comisaria de d(13), las obras seleccionadas por Vila-Matas y los saberes que adquiere como receptor de la exposición.

Hemos decidido utilizar la figura del espectador como tercera persona para ensalzar su presencia en el ámbito de la teoría del arte. Existen una gran cantidad de textos sobre teoría del arte que analizan el papel de los públicos pero en la mayoría de ellos, se habla de los espectadores como una agrupación de sujetos sin que ellos mismos participen con sus reflexiones en dichos textos. Esto justifica nuestra intención de situar a un espectador como piedra clave de la investigación.

Para desarrollar la hipótesis utilizaremos un particular modelo de comunicación basado en las teorías de Laswell, Schramm y Watzlawick, estableciendo un poliedro cuyos vertices principales están asignados a cada uno de los agentes sobre los que se basa esta investigación. A modo de introducción podemos decir que:

-Comenzamos desde la hipótesis de que la exposición dOCUMENTA (13), como dispositivo de conocimiento, redistribuye el poder del curador entre los artistas y los públicos, en un intento por insertar en la realidad nuevas epistemologías.

-Reunidos estos tres agentes en un mismo marco social, se inaugura un juego relacional: el espectador experimenta una situación diseñada por el curador (estructura) en la que pone a dialogar distintas disciplinas o campos de conocimiento (multidisciplinareidad) con la intención de presentar las obras seleccionadas. Los artistas participantes⁴ han tenido en cuenta la localización en la que serían instaladas sus piezas y los objetos que las conformaban. En este plano material se generan dos nuevos triángulos que convergen en un mismo vertice: la experiencia que vivirán los visitantes.

-La organización del material dispuesto en el plano anterior generará un tercer plano significativo donde el espectador, afectado por las estrategias del artista articuladas por el comisario, aprehenderá los sentidos que se distribuyen.

⁴ Uno de los requisitos de la decimotercera documenta era que todos los artistas vivos que participasen en esta edición de documenta debían hacerlo con una pieza realizada para la ocasión.

-Alejados del plano social, de los pensamientos normalizados y aceptando un sentido precario propuesto por el artista/curadora, el espectador que decide continuar el juego habrá escapado de la razón colectiva para moverse en una nueva lógica que fomenta el escepticismo, el cuestionamiento de los valores antropocéntricos y la producción de respuestas alternativas.

Esas respuestas, ese *entendimiento* adquirido que denominamos <<tercera entidad>>, acompañará al espectador una vez fuera del contexto expositivo y su postura, su forma de estar en el mundo, no será la misma que cuando entró en la exposición. El artista, el curador y el visitante habrán participado en la distribución de nuevas categorías de significado dentro de la intersubjetividad necesaria para que los sujetos podamos relacionarnos con los otros y con el mundo.

Abstract

Departing from the foucaultian's dispositif as a network of heterogeneous, engaged elements amongst each others, to constitute knowledge that it determines <<truth>> and <<reality>>, we will analyze the curator's role, the viewer and the artist in the exhibition as knowledge's dispositif that promulgates new senses for the truth and the reality. This alteration of the political dispositif owes to the familiarity that exists between the exhibition and the models of communication.

Every art exhibition, understood as a knowledge dispositif, consists in the disposition of both material or immaterial objects articulated between each other to make them talk. The final structure offers different types of approaches or readings determined by the planes from where it is accessed, and these are shaped in turn by the intention of the curator and the speech that brings into play the exposed artists. Thus, the spectator who participates in this communicative action, will open up a range of possibilities in which his thinking will operate to extract genuine thoughts, new meanings that he will make circulate in the public sphere inferring in the intersubjectivity – group of individual knowledges that subjects share at belonging to the same community.

Based on 'DOCUMENTA 13' as paradigm because of its relational and heterodox nature, we will analyze the intentions of the curators from the impressions of Enrique Vila-Matas collected on his work *Kassel does not invite to logic*. The author will serve us as a transversal figure as spectator closing thereby the triangle composed of 'DOCUMENTA 13' curators, the selected works by Vila-Matas and the knowledge that he acquires as receiver of the exhibition.

In order to develop the hypothesis we will use a particular communication model based on Laswell, Schramm and Watzlawick's theories, producing a polyhedron in which its main vertex are linked with each agent of this research. As an introduction we can expose:

- We will start from the theory that dOCUMENTA (13), as a knowledge dispositive, redistribute from the curatorial power status to the artists and spectators, an attempt to insert in the reality new epistemologies.
- Gathered together these three agents in the same social framework, a relational game opens: the spectator experiences a situation designed by the curator (structure) in which he makes a dialogue across different disciplines or fields of knowledge (multidisciplinarity) with the intention of presenting the selected works. Participant artists⁵ have considered the location where would be installed their pieces and the objects that formed them. In this material level two new triangles that converge on the same vertex are generated: the experience that the visitors will live.
- The organization of the material disposed on the previous plane will generate a third plane where the spectator, affected by the artist strategies articulated by the curator, will apprehend the meaning that are distributed.
- Removed from the social level, from the standardized thoughts and accepting a precarious sense proposed by the artist / curator, the spectator who decides to continue the game would have escaped from the collective reason to move in a new logic that promotes skepticism, questioning the anthropocentric values and the production of alternative answers.

Those responses, that acquired knowledge that we call third entity, will accompany the spectator once outside from the exhibition context and its posture, its way of being in the world, will not be the same as when he entered the exhibition. The artists, the curator and the visitor will have participated in the construction of the intersubjectivity we need to interact with the others and with the world.

⁵ One of the requirements of the 'dOCUMENTA 13' was that all living artists who participate in this edition of dOCUMENTA should do it with a piece specially made for the occasion.

Hipótesis

Partimos de la concepción de la exposición artística⁶ como un dispositivo de conocimiento desde el que encontrar nuevas lecturas de la realidad ya que:

-Recoge parámetros del arte, de la investigación y de la teoría.

Una exposición de arte no solo recoge una serie de objetos a los que hemos convenido llamar “obras de arte”, también es una manifestación del pasado, del presente y del futuro de la historia del arte. Encierra en su interior las maneras en las que el arte ha sido expuesto en épocas pasadas -respondiendo a sus necesidades, propone estrategias contemporáneas para su visibilidad y sirve de antecedente para futuros formatos expositivos. Por ello, es el resultado de un proceso de investigación con una metodología propia que da acceso a la información necesaria para fundamentar su discurso, respaldado por dicha investigación, y que responde a un compendio de teorías, bien sean de la historia del arte o de los recursos consultados, de donde emerge un nuevo producto cognitivo transmitido por el dispositivo.

-Localiza obras y cuerpos produciendo un entendimiento relacionado con un sitio específico pero que al mismo tiempo abre múltiples diálogos con otros espacios.

Una de las cualidades que hace de la exposición un dispositivo es que localiza en un entorno concreto elementos cognoscibles susceptibles de ser interpretados. Dicha localización no requiere fisicidad, basta con que pueda ser percibida como conjunto de datos e intervalos.

El lugar perceptible de la exposición es acotado, sin embargo el espacio dialectico se extiende fuera del rango de sus límites como efecto de los elementos integrados en la exposición. Los espacios a los que da acceso una exposición están determinados por las piezas expuestas y la intención de las artistas al establecer referencias con significados externos.

Usamos el término entendimiento para referirnos al intersticio semiótico entre el “conocimiento” como experiencia concreta basada en la percepción y el “saber”, habilidad basada en conceptos e ideas.

-Se constituye como un espacio fenomenológico que reúne artistas y otros pensadores para difundir sus discursos como forma de actuar en el presente.

El espacio expositivo es fenomenológico en cuanto que constituye una entidad por si misma compuesta por elementos que son percibidos como conjunto. El conjunto de discursos de los artistas o pensadores son recibidos en conjunto (meta-discurso del curador) manteniendo su sentido particular.

La forma que tienen los artistas/pensadores de actuar en el presente es introduciendo nuevas categorías de significado al sentido común o “mundo de la vida”.

⁶ En la introducción al Vol. 3 de catálogo de documenta, la curadora Carolyn Christov-Bakargiev expone que *una exposición es siempre el acto de localizar piezas de arte y cuerpos produciendo un conocimiento de la particularidad, de la importancia de relacionarlas con un espacio y, al mismo tiempo, generando un poli-álogo con otros espacios. Un espacio no es una cosa fija; tiene una historia episódica y toma una particular aspecto hacia una intensa inmersión.* (Christov-Bakargiev, 2012 Vol.3: 7). Esta concepción coincide con el tipo de exposición que nosotros sostenemos por dispositivo expositivo, diferente a las exposiciones categóricas que imponen un monólogo autoritario.

-Los sentidos que circulan en el entorno expositivo desatan asociaciones vinculadas a ciertos entornos induciendo al cambio de conductas definidas.

La esfera social está formada por asociaciones compartidas socialmente que permiten reconocer los fenómenos y las conductas de los “otros”, lo que lleva implícito un dominio hegemónico del comportamiento de las personas en sociedad. Las propuestas artísticas, a través de la experiencia novedosa, ponen en circulación nuevas tipificaciones de significados que producen la reorganización de la intersubjetividad.

-Por último, la estrategia de poder en un dispositivo expositivo como documenta 13 – d(13)— se comparte con los artistas y los espectadores, caracterizando dicho dispositivo por una cierta horizontalidad, ausente en los dispositivos políticos.

Dada esta forma de concebir la exposición artística, ¿es el comisario responsable del dispositivo expositivo? ¿Qué papel juega el artista en una exposición de estas características? ¿Se entiende por espectador un agente pasivo que asume los contenidos vertidos en una exposición? Resolveremos estas cuestiones abogando por una horizontalidad y distribuyendo el poder entre estos tres agentes, quienes hacen posible la emergencia de un entendimiento nuevo sin que pertenezca exclusivamente a ninguno de ellos.

Para llegar a ello, hemos considerado la decimotercera edición de documenta como un paradigma ya que funciona como un dispositivo de conocimiento cumpliendo con las características que hemos expuesto. Al mismo tiempo, la exposición recoge un amplio rango de manifestaciones artísticas que representan las tendencias del arte contemporáneo, y presta especial atención a la investigación en distintas áreas de conocimiento, diluyendo las categorías rígidas de la creación artística y legitimando manifestaciones que provocan nuevas interpretaciones del mundo.

El funcionamiento del dispositivo expositivo guarda una estrecha relación con los elementos de los modelos de comunicación aparecidos desde la mitad del s.XX, en ambos, los agentes que permiten el sistema son curadores, artistas y espectadores. En el caso de d(13), estas figuras se ven alteradas:

-La curadora Carolyn Christov-Bakargiev aborda el ejercicio curatorial entendiéndolo como dispositivo de conocimiento, y comparte el estatuto de poder con los artistas participantes⁷ y un equipo de asesores capitaneados por Chus Martínez. De esta manera consolida la fuente de información destinada a los públicos.

-En este contexto de d(13) me baso en la participación del novelista Enrique Vila-Matas, invitado por las comisarias a realizar un residencia literaria en un restaurante chino de Kassel. El autor difunde sus reflexiones como visitante de documenta en su obra *Kassel no invita a la lógica* (Vila-Matas, 2014) ofreciendo su particular visión de las obras, limítrofe entre la experiencia del espectador y del autor que describe relatos. Esta obra nos sirve para tomar su voz y analizar la figura de un espectador/receptor de los mensajes del arte contemporáneo .

⁷ En el catálogo de la exposición *The Logbook* se puede consultar una amplia selección de correos electrónicos en los que artistas y comisaria negocian el tipo de participación en dOCUMENTA (13).

-Debido al gran número de artistas participantes en dOCUMENTA (13), en el tercer vértice de la investigación acotaremos la selección de artistas a los que se refiere Vila-Matas en su novela, con ellos revisaremos la analogía entre la creación artística y curatorial y la importancia que tiene la presencia del espectador para hacer emerger el entendimiento como transmisor.

En resumen, el dispositivo expositivo es un particular modelo de comunicación pues comparte analogías con el dispositivo de poder, pero lo supera distribuyendo el estatuto de poder entre los agentes protagonistas en los modelos extraídos de las teorías de la comunicación.

Objetivos

- 1) Comparar las analogías entre las prácticas artísticas y curatoriales entendiendo ambas como estructuras para la proposición de nuevos relatos.
- 2) Analizar la construcción del dispositivo expositivo como tecnología capaz de transmitir un conocimiento desde el que proponer nuevas formas de participar en la espera de lo real.
- 3) Redefinir el ámbito de los públicos como protagonistas en el proceso creativo de la interpretación en el arte para hacer emerger nuevos conocimientos.
- 4) Reconocer como el discurso y la coherencia son características diferenciadoras del proyecto d(13), aplicable a las prácticas artísticas contemporáneas.
- 5) Proponer una heurística compartida entre artistas y curadores.
- 6) Reforzar la presencia del artista en el panorama artístico contemporáneo ya que su trabajo parece haber sido supeditado al de otros profesionales del campo.

Estructura de la investigación

La presente investigación consta de dos partes y unas conclusiones. La primera se refiere al modelo de investigación, sus antecedentes y a una introducción en la materia. La segunda está destinada al cuerpo textual de la investigación y aborda la emergencia del conocimiento en las exposiciones curadas, teniendo como agentes protagonistas a curadoras, artistas y espectadores. Para cerrar la investigación utilizamos las conclusiones para justificar el título y los conocimientos extraídos del estudio.

El carácter innovador de esta tesis reside en la estructura de la segunda parte. En este bloque utilizamos como marco de estudio dOCUMENTA (13) y tomamos como eje transversal la obra *Kassel no invita a la lógica* del novelista Enrique Vila-Matas. De este autor tomamos su voz para:

-Introducir al lector en la exposición quinquenal *documenta* y justificar los principios que han llevado a su curadora a construir la última edición.

Los fragmentos extraídos de la novela nos sirven para conducir al lector a través de un recorrido analítico y sintético sobre los ejes transversales que sustentan la historia de esta exposición. De esta manera podemos exponer cuales han sido las innovaciones que ha incorporada la curadora Christov-Bakargiev en su edición del 2012.

-Analizar la postura ideal de un espectador que se enfrenta a las producciones del arte contemporáneo.

En este segundo capítulo parafraseamos a Enrique Vila-Matas para profundizar en sus reflexiones y analizarlas, reconociendo en ellas el influjo que provocan las obras de arte y la exposición en un espectador activo que aprende nuevos conocimientos en el diálogo interpretativo con las obras.

-Articular tramas de sentido entre texto, imagen y experiencia.

El tercer capítulo se presenta como un discurso visual; aplicación de la forma de trabajo común entre artistas y curadores (la relación) a la configuración de un sentido. Mediante una estructura experimental, tratamos de hacer emerger un entendimiento relacionando la obra del artista, con la experiencia que tiene el espectador sobre ella y la intención que lleva a las comisarias (Carolyn Christov-Bakargiev y Chus Martínez) a incorporarlas. En este apartado se ha reducido el texto del investigador para apelar al entendimiento del lector/receptor; aplicación de la hipótesis sostenida en la investigación.

Aclaraciones terminológicas

A la hora de desarrollar una investigación de estas características, es imprescindible manifestar el sentido que el autor da a ciertos términos, en la mayoría, sujetos a interpretaciones personales. Esto no supone una dotación de valor cerrado, sino información aclaratoria del uso personal que el autor hace de ellos sobre los que construir sentidos ulteriores.

Comenzamos por el título en el que utilizamos dos términos necesarios de aclarar para contextualizar la investigación. Hemos considerado que la última edición de *documenta*, dirigida por Carolyn Christov-Bakargiev, es un paradigma en el arte contemporáneo debido a que sus características estructurales están presentes en las últimas tendencias artísticas de la actualidad. En lo referente a la <<voz>> de Vila-Matas, englobamos en el término tanto la experiencia personal del autor, visitante y participante en la exposición, como las reflexiones analíticas de su persona/personaje que protagoniza la novela desde una postura colindante entre el emisor y el receptor. De ambas posturas hemos extraído unas condiciones modélicas para la postura del espectador de arte.

En este apartado consideramos oportuno marcar una diferencia entre “práctica artística” y “producción artística” (extendida a las prácticas curatoriales). Por la

primera entendemos todas aquellas actividades que de una manera u otra, contribuyen a la consolidación social del arte, englobando en ellas desde las políticas artística hasta los ejercicios que realiza el estudiante de arte. Por el contrario, el segundo término, lo utilizamos para abarcar las actividades que el artista (o curador) debe realizar con el objetivo de introducir una nueva pieza en el circuito social del arte como manifestación *política*.

Asumimos la tesis de Jacques Rancière en el *Espectador emancipado* (Rancière:2010) para utilizar los términos de “política” y “realidad”, bastante repetidos en la presente investigación, ya que son los ámbitos para los que trabaja el artista. Con política, término muy alejado de la versión homófona de la institución gubernamental, aludimos a la participación ciudadana hacia la construcción de lo común. Por otro, la *realidad* será tomada desde su faceta como constructo hegemónico basado en los sucesos del mundo. Así, los principales mecanismos de construcción de la realidad serán los medios de comunicación, la publicidad, los canales de entretenimiento y las estrategias políticas de los organismos gubernamentales. Como recurso para actuar en la esfera social, nos será de gran ayuda “el relato” como forma de construir sentidos, herramienta que utilizan tanto artistas como curadores en el intento de desmontar las narraciones dominantes en la civilización occidental. También, para referirnos a las aportaciones de los ciudadanos a la esfera pública desde sus opiniones y conocimientos (experiencias) a través del habla, usaremos el término “intersubjetividad”, acuñado por Habermas en sus obras *Pensamiento Postmetafísico* (Habermas, 1988) y *Teoría de la acción comunicativa* (Habermas, 1981).

En cuanto al término “curador/comisario”, preferimos recurrir al primero frente al segundo no por su uso en ámbitos anglosajones, sino por su procedencia etimología latina: *curare*, hacer con cuidado una acción.

Dos términos de gran importancia serán “proposición artística” y “gesto conceptual”, ambos serán utilizados para superar el carácter material del arte. La primera hará referencia a las construcciones conceptuales de un hecho necesarias para transmitir una reflexión concreta al receptor; la segunda, por el contrario, será la huella que deja una acción conceptual de la que el receptor puede obtener la información necesaria para concluir la transferencia del mensaje artístico.

De forma más concreta por el enfoque que daremos a esta investigación, utilizaremos a menudo las variaciones del morfema *afec-* (afectar, afectos, afecciones...). Esta será una premisa que seguiremos para evitar caer en una fenomenología del arte, no son los efectos del arte lo que nos interesa sino los afectos⁸ como material de trabajo de la artista/curadora. Son así pues, las relaciones nuevas que establecen las producciones artísticas (relaciones animadas o inanimadas) las que posibilitan nuevas formas de habitar el mundo.

⁸ En un era en la que las nuevas tecnologías han sustituido los sentimientos interpersonales por su comunicación simultánea carente de emoción (<<emoticonos>> y <<selfies>> que reducen dichos sentimientos a imágenes acotadas a un rango definido de estereotipos) y en el que el liberalismo ha igualado los objetos de deseo a las emociones personales, consideramos imprescindible recuperar el poder político de los afectos como herramienta de intervención social.

Como iremos viendo a lo largo de las siguientes páginas, las relaciones de las que se valen los artistas y los comisarios se producen en agencias compartidas; en el valor que no reside en uno ni en otro, sino que existe gracias a ambos.

Para terminar este apartado, y a modo de evitar posibles confusiones: creemos necesario contribuir a la normalización del género femenino como referencia a lo múltiple (espectadores, curadoras, artistas), por ello se utilizará aleatoriamente el género femenino y masculino para referirnos a entidades generales. Por otro lado, usaremos en repetidas ocasiones el nombre de la exposición internacional documenta con todas sus letras en minúscula como fue definido su nombre en sus orígenes, y dOCUMENTA (13) o d(13), ambos signos son sirven de corporativa de la exposición.

Marco de estudio

Marco teórico:

En los primeros momentos del arte moderno, los artistas comenzaron a abonar un terreno del que florecerán una serie de movimientos a lo largo del s.XX cuyo interés será dilatar los límites del arte alterando sus formatos convencionales y examinando las propiedades del campo. La adaptación a la vida contemporánea en las temáticas de artistas como Manet (*El bar de Folies Bergère*, 1882), Monet (*Impresión, sol naciente*, 1872), Pissarro (*Vistas del Boulevard Montmartre*, 1897), Sorolla (*Bañistas*, 1906), etc. El camino a la abstracción iniciado por Cezanne (*Le Mont Sainte-Victoire*, 1885), continuado por Matisse (*Lujo, calma y voluptuosidad*, 1904) o André Derain (*El faro de Collioure*, 1905) y la ruptura de la perspectiva de tradición renacentista de Braque (*Plato de fruta*, 1908), Duchamp (*Desnudo bajando escalera*, 1908) o Boccioni (*El dinamismo de un ciclista*, 1913) fueron una respuesta directa al impacto social que produjo la fotografía y el cine. Estos factores técnicos sumados al desarrollo de la economía y a la industrialización (evolución técnica, científica y social) fueron rápidamente integrados en el mundo que los artistas trataron de analizar.

En el contexto de tal grieta sociocultural, las prácticas artísticas vieron la oportunidad de trascenderse a sí mismas, sus creadores comenzaron a investigar sobre la fenomenología del arte y a justificar sus posicionamientos a través de ensayos o manifiestos por los que defendían su postura como actitud ante el mundo. Estas actitudes excéntricas se convertirían con los años en armas legítimas –validadas por el sistema del arte dentro de la esfera pública, para dinamitar las estructuras de poder que jerarquizan la sociedad.

Rechazar el *Desnudo bajando la escalera nº2* en el Salón de los independientes (1912), la trinchera artística (Dadá) en Zurich de la Gran Guerra (1914-1918) y el exilio de artistas durante el periodo de entreguerras, fueron los tres causantes de que el <<anti-arte>> (nombre que adoptaron los intelectuales europeos para definir sus prácticas) se extendiese en ambas orillas del Atlántico germinando nuevas concepciones de la actividad artística.

También cabe mencionar el desarrollo del suprematismo ruso, tanto por la ruptura representacional que causó *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* de Malevich (1917) como por la consolidación de un arte funcional –junto al crecimiento del comunismo– al servicio del nuevo sistema gubernamental. Este factor, de índole político, se convirtió tras la II Guerra Mundial, en un mecanismo de competitividad entre las dos potencias crecientes a nivel global: la Unión Soviética y Estados Unidos.

Por un lado, el realismo social americano dio paso a un expresionismo abstracto, liderado por Clement Greenberg aludiendo a un universalismo kantiano alejado de la

esfera social, y por otro, el realismo soviético, cuyo constante interés en reflejar las maravillas del comunismo terminó provocando el exilio de muchos de sus artistas. En plena Guerra Fría, las Vanguardias más trasgresoras se vieron aletargadas frenando en seco la expansión del anti-arte (McEvelley, 2005).

Esta situación no podría durar más que la represión posbélica; la riqueza que los Estados Unidos obtuvo por su apoyo a los aliados europeos le permitió la conquista del Arte. Así el nuevo capitalismo encontró en el Arte su mejor aliado y junto a las grandes telas de sus prometedores artistas (Pollock, Rothko, Newman...) se consolidó un mercado que movía grandes cantidades de dinero. Diferente fue el destino de las propuestas artísticas englobadas en el Dadá, que fueron sofocadas en Estados Unidos por ser consideradas aliadas del comunismo.

Para superar este estado de suspensión intelectual, los descendientes de los involucrados en la II Guerra mundial mostraron su desconformidad ante sus predecesores y en la década de los 50 se generalizó un sentimiento de ruptura respecto al orden establecido recuperando valores diseminados por los antiguos dadaístas. George Maciunas volverá a buscar referencias de una utopía política a través de sus prácticas *Fluxus* y el colectivo CoBrA ensalzará el proceso como verdadero valor del arte, reavivando los principios del anti-arte bajo la pretensión de deshacer la concepción estético-formal del Arte tradicional. Ambos colectivos respaldaron varios movimientos que se darían en las décadas posteriores tanto en los Estados Unidos como en Europa.

El minimalismo fue una respuesta directa al expresionismo americano. La Internacional Letrista (germen de la Internacional Situacionista) se opuso al rápido crecimiento capitalista en Europa y a sus estrategias de poder. En los países comunistas se abolía la posesión de obras artísticas (cartelería Rusa, Muralismo Mexicano) reforzando la presencia institucional de los sistemas de poder. El arte requería un posicionamiento político en sus planteamientos que cuestionase los estatutos sobre la verdad, lo bueno y lo bello).

La producción artística cambió su paradigma, sus protagonistas introdujeron aspectos nuevos como el tiempo, el espacio o el movimiento, para atender a sus públicos y proponerles una nueva forma de percibir *lo real*. Los artistas supieron tomar el relevo a los intelectuales de comienzo de siglo, aprovecharon las investigaciones de décadas anteriores para superar la fisicidad y trascenderla, dicho de otro modo, heredaron la abolición de los límites de la materia para lograr el predominio del discurso.

Si durante los primeros años del s.XX se analizaban las estructuras materiales de la obra, el último cuarto de siglo los artistas apostaron por la gramática de las imágenes para producir nuevos pensamientos: los estudios críticos, las teorías sobre las identidades, los planteamientos de la esfera pública... Así, nos situamos en un comienzo de siglo, con innovaciones y problemáticas no superadas, desde el que vislumbrar una construcción heterogénea de la *esfera pública* en respuesta a los sofisticados mecanismos de un liberalismo globalizado pero inestable.

En la ontología del arte, tan importante ha sido el progreso de las prácticas como sus modos de exhibirse en tanto que visibilizaron nuevas maneras de representar lo real hasta entonces rechazadas. Esta trayectoria en el movimiento artístico⁹ se debe tanto a los organizadores de exposiciones —de aquí en adelante curadores— como a todos los artistas que, a pesar de sus innovaciones, no fueron legitimados por el sistema del arte.

Ahora es momento de recordar aquellos salones¹⁰ que popularizaron el arte y lo desacralizaron, un intento fallido por sensibilizar a la población a manos de unas academias ortodoxas en la rigidez de sus formas, inicio de la autonomía del arte supeditada a los intereses de la burguesía, tan conservadora como la clase a la que envidiaban, pero si hay algo que destaca en esta formulación será la estructura que fundamentará el sistema del arte como hoy lo conocemos: la academia, la crítica, las teorías, los museos y el mercado.

A pesar de la rápida consolidación del arte en la opinión pública¹¹, los artistas no tardaron en manifestar su inconformidad ante una ortodoxia severa. En 1848, Courbet creaba su *Pabellón del Realismo* a pocos metros de Salón oficial de París como muestra de su oposición al sistema discriminante. A los pocos años, Napoleón III intenta suavizar estas tensiones abriendo el *Salón de los Rechazados* en la que se mostraban todas las obras presentadas pero no seleccionadas. Esto tampoco sirvió para evitar que la Sociedad de Pintores Anónimos inaugurara en 1874 la Primera Exposición Impresionista, repitiéndose hasta 1886.

Este modelo fue tomado como referencia por la Asociación Americana de Pintores y Escultores para crear la primera feria internacional de arte contemporáneo en los Estados Unidos. *Armory Show* (1913) nace con la intención de acercar las Vanguardias europeas a los artistas americanos de comienzo de siglo quienes, interesados en las nuevas prácticas, no tenían acceso a obras que estaban cambiando el rumbo del arte. El estatuto del artista como agente independiente comenzaba a fraguarse mientras los propios artistas tomaba conciencia de su influencia social. Así lo demuestra Marcel Duchamp cuando organiza la *Sociedad de Artistas Independientes* (ya en su nuevo periodo artístico) del que volvió a sentirse decepcionado al ser rechazado su urinario (*Fuente*, 1917).

La figura del curador comenzó a tomar una importancia paralela a la de las artistas con el avance del s.XX. Fue en Estados Unidos donde la necesidad de exponer obras procedentes del antiguo continente exigió de una nueva figura, especializada en historia del arte y movimientos sociales, que seleccionase las referencias claves para introducir en el país. Así fue el caso de *Cubism and Abstract Art* (1938), brillante

⁹ Hablar de movimientos conlleva una concepción lineal de la historia y dejar de entenderla como una esfera plástica sensible a todas sus partes.

¹⁰ Rocío de la Villa establece el origen de los salones en las antiguas galerías de los Uffizi donde se fraguó el ideal ortodoxo de las disciplinas artísticas. (Villa, 2003)

¹¹ Con la crítica de arte, nacida ante la necesidad de dotar a los visitantes de los salones de códigos de lectura para poder acceder a los sentidos de las obras de arte, se abre un tipo de literatura periodística cuya finalidad es divulgar (en la esfera pública) estados de reflexión basados en el arte como motor de pensamiento.

exposición por su diseño didáctico del joven Afred H. Barr en la que disponía obras totalmente ajenas al imaginario artístico de la sociedad acompañadas de referencias clásicas, marcando el carácter referencial y progresivo del arte actual. Muy similar fue el caso de *First Papers of Surrealism* (1942), exposición curada por André Breton (padre conceptual del surrealismo quien años antes había organizado su análoga en Paris) y Marcel Duchamp (presumiblemente por su polémico perfil como artista transgresor) que no solo trajo hitos del arte coetáneo (Kandisky, Arp, Miró, Magritte...) sino que fue intervenida por un sofisticado dispositivo expositivo en el que todas las obras estaban entrelazadas por *16 millas de cuerda* resaltando la influencia de los procesos artísticos.

Las exposiciones se iban amoldando a la innovación de las piezas que albergaban, su fin era muy concreto: enaltecer las piezas de los artistas para que se valorase su potencial (a excepción de *Arte Degenerado*¹², 1937 que pretendió todo lo contrario). En este contexto, el organizador de exposiciones nace como un agente encargado de presentar a los públicos las obras de los artistas de Vanguardia sin centrarse en los aspectos discursivos¹³ que suscitan las relaciones entre las obras.

Con un panorama político aparentemente más sosegado, la segunda mitad de siglo XX formaría la figura que hoy conocemos como *curadora*. Especialistas en distintas ramas son requeridos para organizar exposiciones colectivas que recogieran el espíritu de un determinado flujo artístico. De esta manera, galeristas, artistas, directores de museos e investigadores, indagan en la estructura de la exposición para reforzar la esencia de los artistas expuestos. Exposiciones que albergaban el proceso de las piezas que iban a ser mostradas: *When attitudes became form*, (Szeemann, 1969), libros reproducibles que recogían obras de varios artistas con mismo formato: *Xerox book* (Seigelaub, 1968), o exposiciones que salían del museo para ocupar espacios privados de la ciudad: *Chambres de amis*, (Hoet, 1983)

En este marco de innovaciones y transgresiones dentro del campo de las prácticas artísticas resultaba complicada su asimilación por parte de los sectores sociales menos

¹² *Entartete Kunst (Arte degenerado)* supuso el punto álgido de los años en contra de la avant-garde en el arte contemporáneo. A través de una ingente cantidad de obras contemporáneas, acompañadas con enunciados humillantes que comparaba a sus artistas con enfermos mentales extraídos del panfleto *A protest of German Artists* (1911) de Carl Vinnen, se buscaba despertar rechazo en la sociedad hacia los artistas contemporáneos. Nacido de un interés nacionalista, como era de esperar, cada obra iba acompañada del museo alemán que había adquirido cada obra y el precio que había pagado por ella. Esa información se vuelve muy eficaz para generar desconfianza si lo que es expuesto está denigrado por comentarios descalificativos.

Para complementar esos precisos dispositivos expositivos, la estrategia se trasladó a la arquitectura. Se construyó la Casa del Arte Alemán inaugurándose con un discurso emitido por el propio Führer en el que ensalzaba la pureza del arte alemán frente al arte moderno, y cuya primera exposición inaugural, en paralela a la de Arte Degenerado, se llamó Gran Exposición de Arte Alemán.

A través de estos dos factores, la opinión pública quedaba completamente direccionada y enfocada a un rechazo general a las producciones artísticas contemporáneas.

¹³ En el transcurso de la investigación incidiremos en esta diferencia entre organizador de exposiciones, cuyo objetivo reside en la corrección técnica (iluminación, montaje, etc.) vinculado con el origen de esta profesión y el curador, al que reconocemos su trabajo intelectual de establecer relaciones entre el significado de las obras. Al producto de los primeros lo llamaremos <<exposiciones estándar>>, en cambio a las curadores les atribuimos la confección de discursos visuales mediante obras de arte.

familiarizados con el arte. Dicho de otro modo, esta carrera hacia la ruptura con los estatutos tradicionales de las bellas artes supuso una polarización de la opinión pública respecto a las expectativas depositadas en las obras de arte, quienes pudieron seguir de cerca esta trayectoria mostraron un mayor interés y aceptación que aquellos que seguían reclamando al arte destreza técnica y deleite estético.

Del mismo modo que la invención de las reproducciones fotomecánicas influyeron decisivamente en los artistas, las primeras proyecciones cinematográficas sorprendieron a los espectadores en aquellos espacios oscuros destinados a la *ilusión*. Tanto la sensación sin precedentes que experimentaron las primeras audiencias como el potencial económico que vislumbraba, permitió una rápida expansión de estos espectáculos que desplazaría al teatro y acabaría con los panoramas. El S.XX también es el siglo de la construcción de las audiencias como sustituto de las masas sociales.

Las teorías marxistas y la necesidad de políticas socialistas y comunistas en un contexto escandalosamente desigual, afectaron a la producción cultural escindiendo los espectáculos públicos en: los destinados al entretenimiento (frecuentados especialmente por burgueses acomodados) y los comprometidos socialmente, cuya finalidad era sensibilizar a al público sobre las desigualdades sociales.

Si en las artes plásticas el sujeto creador aportaba una visión nueva de la realidad, en las artes escénicas, el dramaturgo pretendía construir situaciones que acercasen a su público (homogéneo, principalmente clase acomodada) a nuevas realidades poco visibilizadas producidas por una incipiente industrialización. De este modo, autores como George Kaiser, Stanislavski, Artaud o Brecht se plantearon de manera sucesoria nuevas técnicas teatrales que impactasen a los espectadores, convirtiendo la experiencia teatral en una experiencia vital que les acompañase una vez terminada la representación.

El público pasaría a ser considerado como un colectivo poroso en el que las propuestas dramatizadas permeasen, recayendo en las habilidades del director y los actores la posibilidad de intervenir en el tejido social. Con el paso de los años y la divulgación de nuevos modelos teatrales, los participantes en el acto teatral se sentirían atraídos por los planteamientos lanzados desde el escenario y exigirían al teatro algo más que mero entretenimiento.

Después vendrían las prácticas situacionistas, incitadas por los eventos dadá, el Movimiento Pánico con su locura controlada, la austeridad escénica del Teatro Pobre, el existencialismo del Teatro de lo Absurdo y las múltiples facetas del Teatro del Oprimido, requiriendo todas ellas una determinada actitud por parte del espectador: su complicidad. Estos movimientos se vieron reflejados en las artes visuales, los jóvenes artistas de la segunda mitad del S.XX investigaron sobre las manifestaciones artísticas en campos colindantes como la danza (Merce Cunningham), la música (John Cage), la poesía (Gil Wolman) o el folclore ancestral (Alejandro Jodorosky) y se lanzaron a convocar encuentros entre artistas y espectadores donde el valor del arte residía en el evento como los happenings de Alla Kaprow, las acciones de Joseph Beuys o las “ceremonias” de Yves Klein.

Ante una herencia cultural de dichas características en la que el valor del arte se traslada de su procedimiento a su contenido inherente, cabe preguntarse qué esperamos hoy de las prácticas artísticas. ¿Cuáles son las expectativas de los públicos del arte? ¿Es el comisario un mero organizador de contenidos en un espacio destinado al arte? ¿Sigue estando vigente la actitud pasiva del espectador? ¿Dónde acaba la figura del espectador, del artista y del comisario? ¿Es conocimiento el material con el que trabajan los artistas y los curadores?

Por qué dOCUMENTA (13)

Para contextualizar el dispositivo expositivo como exposición, realizamos un análisis de las exposiciones históricas que vinculaban a estos tres agentes en su planificación discursiva con el fin de transmitir un tipo de conocimiento trasladable al *estar en el mundo*. De todas ellas, la que mejor expresaba esta triada es la última edición de documenta ya que la comisaria, Carolyn Christov-Bakargiev, consiguió articular un nuevo universo de sentido tomando como principal interés la investigación artística y reconociendo una gran variedad de discursos procedentes de otros campos del conocimiento. De manera heterogénea, elaboró un discurso alejado de cualquier tema cardinal para visibilizar la importancia que tienen en la actualidad las investigaciones para producir conocimientos independientes a los intereses del capitalismo cognitivo.

A continuación, exponemos las particularidades que hacen de d(13) un modelo de análisis para las prácticas artísticas y curatoriales contemporáneas en las que el conocimiento y la participación del mismo se yerguen como estructuras desde las que afrontar el valor social del arte:

Non-concept

Finalizado el s.XX, el efecto internet ha traspasado los límites impensables cuando en las últimas décadas se unieron la tecnología y las telecomunicaciones para construir el gran sistema que modificará las conductas humanas conocidas hasta entonces. La información (datos) se convertirá en el capital virtual que sustenta la economía tanto de forma indirecta —publicidad, marketing, *spam*, contenidos virales— como directa —mensajería instantánea, formación on-line, transacciones bancarias. Economía trasladada al conocimiento. Éste, sometido a su vez al orden neoliberal, produce el llamado *capitalismo cognitivo* en el que imperan multitud de objetos de conocimiento, asequibles a toda persona interesada. Por ello, determinar un tema contemporáneo como paradigma de nuestra era resulta cuanto menos reduccionista. Más que eso, la reclamación de un <<no-concepto>> como concepto de la décimotercera edición de documenta se presentó en el 2010¹⁴ con la pretensión de involucrar aptitudes y coreografiar investigaciones, métodos y conocimientos.

¹⁴En la conferencia de prensa presentada el 29 de octubre del 2010 donde se presentó al equipo curatorial y las intenciones para la futura edición (la del 2012), la directora dirá que dOCUMENTA (13)

Años después, Chus Martínez en las notas de clausura a la conferencia leída por Christoph Menke, *What is thinking? Or a taste that hates itself*, puntualiza que, a pesar de que no existe un concepto predominante en d(13), el interés de esta edición es la investigación artística¹⁵. La directora artística Carolyn Christov-Bakargiev extiende dicha investigación a *personas creativas del lado menos práctico de la vida. Los que intentan inventar un mundo nuevo* (Jarque, 2012).

Cabe esperar entonces que la predominante en esta edición de documenta, no es tanto la lógica interna del discurso que la sustenta, sino la sensación generalizada que produce la compilación y elaboración de tanto material heterogéneo, necesario a su vez para legitimar todas aquellas formas de pensar que ofrecen una nueva manera de *ser/estar* en el mundo.

Con el título *The dance was frenetic, animated, clattering, twisted, and lasted a long time*¹⁶, ésta última edición de documenta se presenta a los visitantes como un evento *poli-lógico* respecto al organigrama neoliberal en el que, según expone Mayra Luna en su artículo *El artista especulador: La obra de arte como evento bursátil*, la justificación teórica de los productos de la aldea global se diferencia de la producción de recursos básicos del sur —recursos naturales, industria alimenticia o mano de obra barata— por el valor intelectual con el que se especula, convirtiendo una prenda realizada en Bangladesh a bajo coste en una pieza de lujo vendida en Nueva York (Luna, 2016). La ensayista Mayra Luna se refiere a la creación de un evento cultural como una coordinación de distintos saberes que enriquecen la creación insuflando factores intelectuales que hacen del objeto presentado algo distinguible por su plusvalía conceptual.

Además, para elaborar la arquitectura del evento, deben indagarse los elementos que constituirán la información prima: conocer sus relaciones, sus preferencias, su comportamiento sistémico; asimismo, el artista requiere armarse con un discurso teórico, con el que justificará y orientará la dirección del evento. (Luna, 2016)

Esta distinción entre los objetos de la cultura y sus análogos no respaldados por la misma es el tema holístico que Carolyn Christov-Bakargiev expresó años antes de que Mayra Luna, Michael Feher¹⁷, o William Deresiewicz¹⁸ manifestasen los síntomas del neoliberalismo cultural desde la Teoría Crítica.

El equipo de dirección de d(13) se esforzó por escapar del expandido capitalismo cognitivo rehuendo un concepto único en torno al que seleccionar las obras

no seguirá ningún único concepto general, sino que relacionará, conduciendo y coreografiando muchos materiales, métodos y saberes.

¹⁵ Conferencia impartida por Chus Martínez y Christoph Menke el 16/07/2012 en el seminario *What is thinking? Or a taste that hates itself*.

¹⁶ El baile fue frenético, animado, ruidoso, retorcido y duró mucho tiempo.

¹⁷ En el congreso «Neoliberalism+Biopolitics», 27-28 de febrero de 2015, Programa en Teoría Crítica, Universidad de California en Berkeley.

¹⁸ «The Death of the Artist and the Birth of the Creative Entrepreneur», en *The Atlantic*, vol. 315, núm. 1, enero-febrero de 2015, Washington D. C.

expuestas, decantándose por una amalgama de posturas que responden a distintas actitudes desde las que habitar el mundo: ecofeminismo, decrecimiento, *object theory*... A la directora artística le *interesa proponer una especie de alianza mundial en diferentes campos que pueda ayudar a crear una internacionalidad, que no es la de las corporaciones —la de las finanzas globalizadas—, sino una forma cuidadosa de compartir la riqueza incluso con otras especies* (Jarque, 212). Con ese propósito se lanza a desterrar al sujeto humano como epicentro de la epistemología incorporando a los objetos animados e inanimados al campo de producción de nuevos modelos para imaginar el mundo.

Con una colección de objetos, procedentes de distintas épocas y culturas, se establece el núcleo de documenta (13) en la rotonda del Fridericianum. Esta atmósfera, cargada de referencias e historias narradas por los objetos que la componen, forma el sarcástico *corazón* de la muestra. La biografía de los objetos permite a artistas y curadores establecer afinidades entre diferentes espacios de significado cultural, histórico y disciplinar. Así es el caso de las vasijas expuestas que sirvieron de modelo para las naturalezas muertas de Giorgio Morandi —también mostradas—, o el torso que comparte protagonismo en la fotografía tomada por David E. Scherman de Lee Miller en el baño de Hitler, acompañado por una toalla con las iniciales de Hitler y el perfume de Eva Braun. También está la serie fotográfica de Vandy Rattana en la que son registrados los impactos de bombas en campos de arroz de Camboya, o los propios expositores del Museo Nacional de Beirut, deformados por las bombas caídas durante la guerra civil del Líbano. Un conjunto de Princesas Bactrianas de pequeño tamaño, conservadas en perfecto estado por más de cuatro milenios junto a los *Objetos indestructibles* de Man Ray, son algunas de las cosas que crean este universo de sentido extendido por el resto de localizaciones de documenta (13).

Volviendo a la anotación de Chus Martínez reclamando la investigación artística como concepto de la última documenta, debemos mencionar el papel de las prácticas artísticas y su recepción en nuestros días. Los conceptos con los que se trabajan están supeditados a la *metareferencia* despertada por el valor que dota el diálogo con la objetualidad del material conformado en el momento expositivo: los artistas al materializar sus piezas, los comisarios cuando las hacen conversar y los visitantes que cierran la comunicación establecida por el artista.

Estructura no-logocéntrica

Diseñar o dibujar¹⁹ una documenta no solo lleva implícito la sujeción a un tema, sino que debe ofrecer una visión general del diálogo cultural actual. Cumpliendo este objetivo, la comisaria decide subrayar el carácter político de los movimientos sociales como respuesta humana al sistema transnacional, puesto que supone un reflejo conductual de los factores que constituyen la era de la información.

En este contexto, lo que nos propone Carolyn Christov-Bakargiev es un nuevo estatuto de pensamiento, alejado de la lógica del capitalismo tardío, con el que analizar el mundo como un conglomerado de objetos en donde el sujeto, reducido también a un

¹⁹ Carolyn Christov-Bakargiev prefiere el término dibujar para referirse a la organización de exposiciones pues lo que busca es generar trazos y líneas que posibilitan nuevas concepciones. (Trezzi, 2015)

objeto en tanto que abre relaciones²⁰, funciona como actor que interactúa con otros actores animados o inanimados, recurriendo así a las corrientes escindidas de la *Teoría del Objeto*.

Así, dOCUMENTA (13) se manifiesta como un reflejo e interacción con el mundo y como posicionamiento altamente político por parte de la directora y el equipo curatorial. Reflejo e interacción pues traduce lenguajes de otras disciplinas en proposiciones englobadas en el terreno del arte que por su constitución (manifestaciones expandidas como el proyecto *El Chaco*, el programa educativo *School of worldly companions* o la residencia de literatos en el restaurante Dschingis Khan) requieren, no solo profesionales de otros sectores para su realización, sino visitantes *emancipados* que participen en la construcción de sentido.

La estructura de la exposición demuestra el carácter holístico de los contenidos que se presentan y la ruptura con la lógica tradicional al programar durante los 100 días que dura la muestra: congresos, seminarios, lecturas, performances, actividades dispersas, ediciones de libros en pequeño formato... en definitiva, una oferta exhaustiva de eventos a los que los espectadores deben elegir acudir, bien sea por su planificación— en la que se verán obligado a descartar opciones—, o dejarse llevar como *flâneur*.

Esta sensación de saturación que puede experimentar el visitante de d(13) es uno de los reflejos que proyecta Carolyn con su espejo enfrentado al mundo. Tanto la oferta de eventos diarios relacionados con el arte y la cultura en capitales como Londres o Nueva York, en la que resulta imposible tratar de acudir a menos de la mitad o el rebotante cúmulo de información virtual sobre la oferta artística en la red — conferencias por *streaming*, performances retransmitidos, ingente cantidad de medios enfocados al arte— esbozan un panorama inabarcable en el que la información se pierde en sí misma.

Como no podía ser de otra manera, *el tiempo juega un papel muy importante en esta edición, el tiempo que toman las cosas para ocurrir, el tiempo detenido, tiempo que requieren ciertas formas de arte* (Diego, 2012) como la performance de Ceal Floyer en el prelude de la conferencia de prensa inaugural o la *Perspectiva del Reloj*, presentada por Anri Sala. Un tiempo que ya describirían Mallarmé o Bergson en forma de duración, escapando de la materialidad *reificante* de esta era en la que el tiempo ha sido sustituido por la simultaneidad, otro de los ejes de d(13). Una escapada del tiempo racionalizado y programado en búsqueda del tiempo que permite que sucedan las cosas.

Los objetos expuestos en d(13) generan cuestiones sobre su tiempo y su presencia, su objetualidad, materialidad e inmaterialidad, presencia y ausencia. La disposición de las piezas, por ejemplo en la sección nuclear *The Brain*, indagan en las fronteras de los objetos, en sus funcionalidades desplazadas, su localización o estado. De la misma manera que un artista configura una instalación, una naturaleza muerta o el *attrezzo*

²⁰ Desde la perspectiva del *Realismo Especulativo*, todo lo que conforma el <<mundo>> son objetos que se relacionan entre sí produciendo nuevos objetos cuyas particularidades dependen del tipo de relaciones que se establecen.

de un vídeo, el comisario también trabaja con la vicariedad de las piezas que distribuye en el espacio.

Kathryn M. Floyd expone la relación entre la décimo tercera edición de documenta y la Ontología Orientada a Objetos en su artículo *Object Oriented Ontology at dOCUMENTA (13) and Beyond* como una red de ideas, espacios y situaciones paradójicas conducidas de manera holística:

Su difusa topografía integra el mismo paisaje urbano (“vida”, se podría decir) en la exposición (más presente en el evento dentro de la ciudad) creando una matriz dinámica. Para el espectador (humano), la idea de acceder a la enorme dOCUMENTA (13), de verla completamente, era abrumadora e imposible de completar por su diseño. También por sus cientos de proyectos repartidos en cuatro continentes, dOCUMENTA (13) presentó exposiciones sin publicitar, performances sorpresa, obras de arte escondidas, ocurrencias causales, y happenings simultáneos alrededor del extenso terreno que englobaba. (Floyd, 2013)

Esta atmósfera generada, repleta de relaciones internas entre las cosas expuestas, evidencia el valor de los objetos como entidades autónomas capaces de abrir nuevas relaciones que posibilitan una percepción alternativa de la realidad en la que el sujeto se mantiene al margen mientras observa a los objetos dialogar. Al igual que cuando una llama se acerca al algodón, se crea una fusión entre ellas adquiriendo nuevas características nunca antes experimentadas por el algodón en cuestión (Harman, 2015).

A este respecto, Graham Harman, padre de la Ontología Orientada a Objetos, invitado como investigador para escribir uno de los pequeños cuadernos de notas que conforman el segundo volumen del catálogo *100 Notes-100 Thoughts*, expone su teoría de la tercera mesa. En este artículo, Harman ilustra brevemente su variante del realismo especulativo recurriendo a un fragmento del libro *Naturaleza del mundo físico* de Arthur Stanley Eddington (1934), en el que el autor diferencia entre la mesa cotidiana donde escribe y la misma mesa pero enfocado a sus cualidades empíricas, dicho de otra manera: un acercamiento desde una posición humanista que recoge los aspectos fenomenológicos de un objeto o desde una posición científica que puntualiza en los fragmentos compositivos como pueden ser los átomos que la conforman y las leyes naturales que permiten su estructura. Para Harman, la verdadera mesa no es ni una ni otra, sino la tercera mesa intangible que reposa entre cada una de las anteriores y que exige de una nueva cultura en la que pueda aprehenderse. Graham intuye que quizás esa cultura sea la del arte, que no reduce la mesa ni a quarks o electrones ni a los efectos que produce en las personas (Harman, 2012).

Así, esta Documenta, pretende estructurar una especie de construcción utópica de un mundo por venir, esa tercera cultura de la que habla Harman, tomando el arte como punto de partida pero extendiendo sus redes a otros ámbitos de conocimiento.

El Chaco nos sirve como un buen ejemplo tanto para presentar la ontología del arte que defiende Christov-Bakargiev como para intuir cuales son los intereses de artistas contemporáneos en el momento de producir sus formas de entender la relación con la realidad. Los artistas Guillermo Faivovich y Nicolás Goldberg trabajaron junto a la comisaria para trasladar uno de los meteoritos más grandes del mundo del hemisferio sur al hemisferio norte en calidad de archi-fosil²¹, entidad autónoma que guarda en su interior información anterior al hombre y por la cual, a través de un correlacionismo kantiano, se pone en duda la capacidad del conocimiento humano para asignar verdades absolutas. Esta intención utópica despertó un debate en el sector de la antropología y ecología, con tintes colonialistas, sobre la “autonomía” de un objeto poseído por los hombres desvelando la jerarquía epistemológica dominada por los seres humanos. *Ver desde el punto de vista de un meteorito* es otro de los focos con los que alumbró la directora artística la esfera intercultural.

Documentación

A medida que ha ido transcurriendo el s.XX, las exposiciones han adquirido una presencia propia, tanto por los riesgos que han tomado comisarias clave para visibilizar prácticas emergentes, como por el papel para legitimar nuevos discursos. Así, los catálogos comienzan a establecerse como recurso imprescindible para perpetuar el trabajo de los curadores.

Así ha sido el caso de las 13 ediciones de *documenta* en las que su carácter referencial en la consideración del arte contemporáneo, ha exigido la recopilación de sus contenidos a modo de vademécum. *Pintura en el s.XX* en la *documenta 1* que servirá de material visual a las más de 600 páginas de libro *Working papers*.

Teniendo en cuenta la intención de generar conocimiento en la última *documenta* y la cantidad de material creado, la difusión de gran parte de los campos trabajados están a disposición de los interesados, compilando en tres grandes tomos (*The Book of books*, *The Logbook* y *The Guidebook*) información y descripciones de los eventos que han hecho posible *d(13)*.

Relatos y Narraciones

La última edición de *documenta* (en 2012) otorga un valor especial a los discursos e investigaciones desplazados por los relatos dominantes. En palabras de la curadora: *hemos convocado gente muy distinta, pero no se encontrarán arquitectos ni urbanistas, o directores de cine comercial, solo de cine experimental. No habrá neurocientíficos, pero sí biólogos, filósofos y físicos cuánticos* (Jarque, 2012). Así apunta la comisaria hacia una alianza entre la investigación artística y científica con otros campos del conocimiento de la que puedan surgir relatos innovadores ajenos a representaciones de discursos dogmáticos.

Dentro de los principales intereses de una de las *documentas* más políticas de su historia, la apertura a nuevos relatos se consolida como un mecanismo imprescindible

²¹ Según Quentin Miellassoux, material que indica la existencia de una realidad o de un acontecimiento ancestral anterior a la vida terrestre. (Miellassoux, 2015:37)

para construir una nueva esfera pública. En nuestra era, las personas están en un escenario continuo repitiendo comportamientos subjetivos en una intersubjetividad extendida por el efecto de Internet, la ficción televisiva, los relatos publicitarios o institucionales y la difusión de conductas de vida a través de las redes sociales.

Las narraciones que se articulan en Kassel giran en torno a cuatro posiciones que corresponden con las cuatro posibles condiciones en las que las personas, y en especial artistas y pensadores, actúan en el presente: <<estado de asedio por parte otros>>, <<retractarse y evadirse>>, <<estado de esperanza, optimismo y anticipación>>, y por último, <<manifestación personal ante la sociedad>>.

Desde estas cuatro posiciones el arte se inserta en procesos sociales que van más allá del propio museo, se construirá un espacio de pensamiento, reflexión y comprensión procedentes de miradas al mundo muy diferentes que enriquecen, no solo el radio de acción del arte, sino también las posibilidades de imaginar un futuro mejor en tiempos en donde las fuentes de información aportan una visión catastrófica y distópica del mundo que amedrenta la imaginación de modelos alternativos de sociedades.

Estrella de Diego apunta que Carolyn Christov-Bakargiev y Chus Martínez han creado un relato inesperado dentro de las modas obsesionadas con “lo documental” como única forma de “lo político”, dando una significación diferente al concepto “político” alejándolo de lo dogmático y unidireccional para extender las preguntas. (Diego, 2012)

Durante el tiempo que duró la exposición, el restaurante Dschingis Khan, situado a las afueras de Kassel, se convirtió en una residencia de literatos; diferentes escritores se irán sucediendo a lo largo de los 100 días recuperando la idea romántica del café como lugar de trabajo. Este programa pretende explorar las posibilidades de la privacidad en un espacio público al que la gente puede acercarse.

Le habían encargado pedirme que a finales del verano de 2012, a lo largo de tres semanas, pasara todas las mañanas en el restaurante chino Dschingis Khanm, en las afueras de Kassel.

- *¿Chingis qué?*
- *Dschingis Khan.*
- *¿En un chino?*
- *Sí. Escribiendo allí a la vista del público.*

(Vila-Matas, 2014:14)

Como hemos podido ver, artistas, pensadores y comisarios, en calidad de agentes sociales, participan de una *res publica*, lanzan con sus propuestas discursos que van a ser leídos por receptores que analizarán, cuestionarán y departirán en un proceso de asimilación del enunciado artístico. Durante el estado de recepción, los públicos vuelcan en el objeto de interés sus experiencias, emociones y conocimientos para decodificar el mensaje que les ha sido enviado abriendo territorios de fluctuación en donde lo establecido socialmente es sometido a cuarentena.

Localizaciones

A pesar de que uno de los pilares fuertes de d(13) es su intento por descentralizar el foco de Kassel, hemos decidido restringirnos al carácter espacial del término para argumentar la importancia del entorno en el que se enmarca toda práctica artística como *espacio de relación entre las personas y las cosas, espacio de transición y tránsito entre lugares y en lugares* (Christov-Bakarviev, 2012:44).

La revisión del campo teórico del postcolonialismo es uno de los temas de interés de la curadora, motivo por el cual considera de capital importancia trasladar los focos a otras realidades, imprescindibles para comprender el momento histórico al que hace referencia el título asignado a la última edición *Colapso y recuperación*.

La comisaria aprovecha esta condición tácita para reforzar la presencia fenomenológica de las infraestructuras digitales, no solo con la retransmisión instantánea de los eventos, sino como herramienta fundamental para trabajar con más de 150 profesionales diseminados por todo el mundo. Muestra de ello es la apertura pública de gran cantidad de correos electrónicos mantenidos entre comisaria y agentes tanto en la web oficial de d(13) como en distintas publicaciones.

En primer lugar, documenta (13) recurre a la deslocalización como forma de participar activamente en el pensamiento poscolonial. La curadora retoma las plataformas que caracterizaron la edición de Okwui Enwezor (documenta 11) escapando del enfoque reintegrador de la multiculturalidad. En este caso, los cuatro “centros” que activan d(13) – Kabul, Alexandría-Cairo, Banff- surgen de la necesidad de un diálogo por el cual hablar de los puntos de unión para, a través de ellos, hablar de lo que nos separa, dejar de hablar desde la *otredad* para hablar desde las diferentes culturas que enriquecen el conocimiento humano. En la entrevista realizada por Noemi Smolik a Christov-Bakargiev, la curadora sostiene:

Verdaderamente creo en el internacionalismo de las singularidades y de las características compartidas, no hablo de unir culturas separadas. Creo que es absurdo hablar de la “cultura de Asia Central” o “Cultura India”; hay millones de singularidades y matices. (Smolik, 2011)

Esta concepción de la interculturalidad, casi como proclama contra la globalización, sirve para entender, no solamente el valor de la cultura en las múltiples comunidades, sino como fundamentación del no-concepto y la concepción no-logocéntrica de la muestra. Aceptar tanto las singularidades como los matices que separa no solo a las nacionalidades, sino las disciplinas de conocimiento o los propios visitantes (malamente generalizados como un único público homogéneo, ignorando sus particularidades) implica una responsabilidad política de alto grado que entra en contraste con la idea de la globalización como única vía al progreso.

Aparte de Kassel como epicentro desfragmentado por sus incontables situaciones, Kabul, Alexandría-Cairo y Banff responden a los estados que se repiten

constantemente en esta edición: estar sobre el escenario, estado de retirada, huir, quitarse de en medio, estado de la esperanza y por último, encontrarse en estado de sitio.

La primera de las posturas, ese *estar sobre el escenario* (Kassel), para todo artista es algo similar a una acción performática o a la pura actuación en la que se presenta a la esfera del arte al Artista. La ciudad no puede ser otra que la capital del arte contemporáneo por 100 días. Pero, ¿cómo acceder al circuito del arte contemporáneo si perteneces al extrarradio de Oriente Medio? Uno de los motivos por los que se han seleccionado ciudades como Kabul, Alejandría o Cairo ha sido introducir en la fuerza gravitatoria de Kassel núcleos de creación periféricos y potenciar en ellos la participación en la esfera del arte.

Por estado de retirada se recogen aquellas posturas que optan por la toma de distancia respecto al epicentro del arte, buscando un retiro donde refugiarse de las influencias y compromisos sociales que requiere el arte. El lugar elegido para localizar este estado ha sido una pequeña localidad en las Rocosas canadienses llamado Banff, donde se ha creado un programa de residencia para artistas que presentarán sus producciones en el mes de agosto.

El concepto de esperanza está inspirado en los sucesos ocurridos en Tahrir y las esperanzas que se engendraron. Para ello se consideró muy pertinente la participación activa de los artistas en la sociedad poniendo su conocimiento al servicio de la sociedad a través de residencias para artistas jóvenes e impartiendo talleres abiertos en Alejandría y Cairo.

Por último, el lugar más acertado para localizar el estado de sitio y la exploración del arte en contextos extremos o realidades impuestas fue Kabul por sus conflictos internos, la reducción de las libertades a manos del gobierno, los intereses internacionales puestos en juego y el continuo estado bélico en el que viven sus habitantes. Allí se impartieron seminarios y talleres para abordar la idea del enfrentamiento desde el arte.

Pero estas localizaciones geopolíticas no son el único motivo que hacen particular documenta, los lugares elegidos para la muestra de las piezas han sido premeditados siguiendo una lógica basada en los objetos seleccionados. Ha llegado a considerarse esta edición como una Documenta *site specific* por la importancia de la atmósfera que envuelve las piezas (Beer, 2012) lo que la comisaria niega rotundamente pues *se trata de explorar la relación de las obras y sus contextos. Pero son obras que podrían estar en cualquier parte. De hecho, me gusta pensar que muchas de ellas podían haber estado siempre ahí. Es la antítesis de lo espectacular* (Hontoria, 2012).

Esto nos lleva a experimentar la sensación de formar parte del ambiente generado alrededor de la obra y, dependiendo de la actitud del visitante, éste disfrutará más de la experiencia (Berman, 2012). Christov-Bakargiev en su rechazo por una idea con la que el visitante pueda concluir su paso por d(13), no solo incita a un estado de escepticismo, sino que invita a los participantes a adoptar una actitud desenvuelta y

atrevida para fundirse en las atmosferas activadas mediante el trabajo que los artistas han propuesto para lugares concretos.

El diálogo entre artista y curador ofrece jugosas materializaciones gracias a la disolución de las expectativas construidas históricamente entre ambas.

Los pilares sobre los que se alza esta particular dOCUMENTA (13) son:

Estar sobre el escenario- Kassel como epicentro del arte contemporáneo en la que sus protagonistas interpretan sus personajes

Quitarse de en medio- artistas que realizan una residencia de creación en Banff para salir del círculo habitual y tomar/adquirir nuevas perspectivas

Estado de esperanza- interés del equipo curatorial por explorar las expectativas generadas en torno a la Plaza de la Liberación (Tahrir)

Estado de sitio- Kabul como localización desde la que analizar la postura de los artistas ante la imposición de una realidad no compartida

Desde estos cuatro estados, Carolyn Christov-Bakargiev coreografiará una exposición basada en cuatro aspectos que consideramos idóneos tanto para justificar su condición de paradigma como para desarrollar nuestra hipótesis:

Estructura deslocalizada.

dOCUMENTA (13) escapa de una estructura lineal para superar las necesidades conceptuales exigidas en la era de la información. La comisaria propone así una exposición cuyo recorrido lo marcan los espectadores siguiendo su propia voluntad. Como veremos en el primer vértice destinado al ejercicio curatorial, los organizadores de exposiciones se centran principalmente en la adecuación de un recorrido que proporcione a los visitantes una información preestablecida. Según nuestra postura, pretendemos demostrar que el fin del curador o curadora no es el de dar información sobre un tema, sino el de promover y difundir nuevas plataformas desde las que divisar la realidad. Ésta finalidad se consigue por medio del discurso, elemento compartido entre artistas y curadores que nos servirá para reducir la distancia entre estos dos agentes.

Actualmente encontramos este tipo de ruptura con el orden lineal especialmente en producciones teatrales o performáticas debido a que éstas conllevan una duración más específicas que las artes plásticas²². *Sleep no more* es un espectáculo teatral de larga duración donde los espectadores participan de experiencias únicas en cada una de las sesiones. Este evento nació en Londres (2003) con un formato experimental; consiste en la transformación completa de un edificio en el que un gran número de actores interpretan obras clásicas con la particularidad de que en cada rincón del edificio están sucediendo simultáneamente distintas escenas de la obra representada y el espectador, en su libre recorrido por el edificio, las descubre sin que exista un transcurso determinado.

²² En el primer apartado del capítulo segundo nos hemos detenido en el tiempo y ritmo que guardan los objetos expuestos en tanto que son estáticos. En el caso de las dramatizaciones la duración requiere un análisis basado en otros parámetros como arco narrativo, la atmósfera escenográfica o la fonología del guión.

Algo parecido sucede con el proyecto *Teatro Solo*, de Matías Umpierrez (2015). La particularidad de este teatro-performático es que el espectador se enfrenta solo a la representación del actor. En distintas localizaciones de una ciudad (Buenos Aires, Sao Paulo, Nueva York o Madrid) se concierta una cita entre dos personas (el actor y el espectador) y una de ellas le relata a la otra una reflexión sobre asuntos de la vida ordinaria. En este caso la ciudad se convierte en el escenario, el personaje en un desconocido y el espectador en un testigo de un relato particular.

En el terreno del arte también suceden eventos de éstas características. *La replica Infidel* (2015) es un proyecto del coreógrafo Xavier Le Roy para el CA2M en el que indaga la condición de la obra de arte y sus posibilidades en cuanto que son representaciones variables de la intención del artista. El artista propone un acto de interpretación a los participantes, quienes transmiten sus experiencias individualmente. Un participante guía a otro por la exposición sin atender al recorrido oficial de la misma, abriendo las posibilidades receptivas y visitando la muestra desde un recorrido creativo cuyo sentido carece de estructura racional.

Ruptura con la lógica antropocéntrica

Otro de los intereses de la comisaria es descentralizar el mundo de las manos de los seres humanos y pensarlo desde otra lógica que de cabida a otras entidades. Cualquier ruptura con la lógica dominante implica un ejercicio de imaginación que escape a la ortodoxia de la realidad predominante en las comunidades. Los artistas son los agentes que históricamente han sido caracterizados por esta cualidad, mostrando en sus prácticas otras maneras de pensar el entorno, pero como veremos desde cada uno de los vértices (o agentes), la práctica de los artistas de poner en relación elementos distintos, es compartida en la actualidad por el comisario al construir su discurso, y por el espectador, al descifrar las relaciones.

En el primer vértice plantearemos las bases para la construcción de discursos visuales e introduciremos los fundamentos teóricos que explican las relaciones para, después, analizarlas desde la perspectiva del espectador en el segundo vértice. Por último, en el tercer vértice, expondremos los recursos de los que se valen los artistas para elaborar sus piezas y aplicaremos un método de montaje textual que rompe con la estructura lógica. Así demostraremos las analogías entre el funcionamiento de la práctica artística y curatorial.

Carolyn Christov-Bakargiev ha hecho especial incapié en trasladar el punto de visión del mundo desde los humanos a los objetos. Ésta forma de utilizar los objetos para analizar nuestra participación en el mundo no es una idea original de la curadora, si fuese así no podríamos hablar de paradigma. Desde los *Vanitas* del barroco holandés, los artistas han recurrido a los objetos para debatir con ellos la existencia de los sujetos. En el arte contemporáneo encontramos a muchos artistas que se sirven de los objetos para preguntarles por nuestra vida en sociedad. No hablamos de los *ready-made*, cuyo valor toma otro sentido, nos referimos a los productos de limpieza a los que Eulàlia Valldosera da voz para que nos cuenten sus memorias (*Dependencias*,

2009), o la instalación realizada por Elena de Rivero (*Swi:it*) *home: a chant* (2011) compuesta por el resto de papeles deteriorados tras la caída de las Torres Gemelas desde los que nos invita a pensar el trauma, no desde el drama de las muertes (ya hablaron suficiente los medios) sino desde sus efectos ordinarios. También Duncan Campbell, ganador del premio Turner del 2014, utiliza los objetos para alterarlos con el trabajo de unos bailarines en un ensayo visual sobre el arte africano y el colonialismo.

Multidisciplinareidad

La convergencia en Kassel durante el verano del 2012 de investigadores y creadores de distintas ramas del conocimiento, desestabiliza las posturas categóricas que asignan a cada campo de estudio unos requisitos fijos. En ésta investigación, trataremos de desmontar las diferencias entre los agentes, abordando nuestra hipótesis basada en el arte como fuente de conocimiento desde la equidad entre artista, comisario y espectador, y recurriendo a la metodología del arte para proponer nuevas formas de investigar.

Carolyn Christov-Bakargiev, en su d(13), otorgó una posición destacada a la fusión de campos de conocimiento para la producción artística. Si bien es cierto que en ediciones anteriores también han tenido un peso destacado, el interés de la última curadora de documenta (2012) superó la mera visibilización de obras multimedia para incluir el conocimiento de cada disciplina como objeto de interés en sí mismo. Desde hace ya varias décadas, el arte y las investigaciones en otros campos se hermanan para crear nuevos sentidos. Así es el caso de Philippe Parreno y Pierre Huyghe, quienes en 1999 adquirieron los derechos de reproducción de un personaje Manga, al que llamaron *Ann Lee*, para enriquecerlo desde distintos enfoques. Este personaje fue el protagonista de una serie de vídeos dirigidos por diferentes directores y artistas para contar, desde sus procesos personales, un cuento sobre este personaje compartido.

Philippe Parreno y Pierre Huyghe son conocidos por su colaboración habitual con otros profesionales de ámbitos profesionales distintos. El primero, en su exposición *H {N} Y P N {Y} OSIS* (2015) genera un universo de sentido donde la tecnología juega un papel primordial sincronizando dispositivos acorde con la visita de los espectadores. Diez años antes, Pierre Huyghe se embarcó, junto a otros artistas y científicos, en un proyecto artístico fusionado con la biología. El equipo de investigadores se trasladaron a la Antártida para investigar la veracidad del mitológico pingüino blanco. Con los resultados obtenidos el artista recreó el escenario en el Central Park de Nueva York.

Olafur Eliasson también es conocido por trabajar con científicos para la realización de sus proyectos. *The Weather Project* (2003) es uno de sus piezas más populares. Recreó el atardecer dentro de la sala de las turbinas en la Tate Modern mediante un sofisticado mecanismo de iluminación y reflexión. Una década después, el estudio Random International²³ diseñó una instalación *site-related* (relacionada con el lugar) que recreaba la sensación e imagen de la lluvia sin que llegase a mojar (*The rain room*, 2012).

²³ Estudio fundado por Hannes Koch and Florian Ortkrass en 2005 con la intención de desarrollar proyectos experimentales dentro del campo del arte contemporáneo que trabaja desde sus orígenes colaborando con otros profesionales.

Escepticismo

El interés de Christov-Bakargiev era situar a los visitantes de documenta en un estado de cuestionamiento para comprender la realidad. En nuestra tesis queda reflejado en los últimos apartados de cada vértice, donde cada uno de los agentes concurre en su cuestionamiento con la realidad: mientras el comisario analiza el marco social al que pertenece para evaluar sus posibilidades de transgresión política, el espectador aprehende e incorpora las interpretaciones suscitadas por la exposición de las obras con las que el artista replantea la esfera pública.

La actitud escéptica con la que abordar la realidad que pretende la comisaria está presente en la creación artística contemporánea como podemos ver en el trabajo de Isaac Julien, especialmente en su proyecto *Playtime* (2014) donde presenta a los espectadores una visión del sistema económico neoliberal desde las vidas cotidianas de tres personajes esclavizados por el mismo. También los trabajos de Jeremy Deller sitúan a sus receptores y participantes ante recreaciones de momentos históricos que por su tratamiento invitan a la re-imaginación de los mismos.

En el terreno del comisariado también encontramos una tendencia hacia un enfoque desde el que cuestionar la esfera pública. Las exposiciones del Centro de Arte Dos de Mayo son un buen ejemplo para demostrar esta postura curatorial. En el 2013, Aurora Fernández Polanco (*Image(s), Mon amour*) mostró el trabajo de Rabih Mroué en el que comparte con los visitantes las preguntas que le surgían al artista en ciertos momentos autobiográficos, condicionados por la realidad en la que se encontraba. Desde otro enfoque, Patricia Esquivias en su exposición *A veces decorado* (Gutierrez, 2016) propone una visión del periodo de apertura del franquismo desde la arquitectura en la antigua Avenida del Generalísimo (ahora Paseo de la Castellana) y las experiencias personales de quienes vivían en esa calle.

Un testigo. Enrique Vila-Matas

Enrique Vila-Matas, con sus obras *Kassel no invita a la lógica* (2014a) y *Marienbad Eléctrico* (2016), se enfrenta a un nuevo tipo de literatura con la que indaga y reflexiona sobre la producción artística contemporánea desde su participación como coautor. Estas novelas mantienen el estilo personal del autor en el que resulta difícil diferenciar entre la ficción y la realidad pero incorporan referencias con las que el autor analiza aspectos relativos al arte contemporáneo.

Su primer acercamiento al arte contemporáneo a través de sus textos vino por petición de la artista Sophie Calle quien le solicitó “una vida” para un año. Según cuenta el autor (Vila-Matas, 2015b) hicieron un pacto en el que él escribiría una vida y ella la viviría, eso le situó en un estado sin antecedentes para el autor pues por motivos personales, la artista no podía llevar a cabo lo pactado y Vila-Matas tuvo que dejar de escribir ya que dependía de ella para su texto, lo que ella le pedía no era literatura,

sino todo lo contrario, no escribir²⁴. Este acercamiento al arte contemporáneo le sirve al autor como estímulo y para “abrir puertas” a nuevos terrenos entre la creación literaria y la crítica de arte.

Hemos considerado de gran importancia tomar las experiencias de Enrique Vila-Matas en dOCUMENTA (13), recogidas en su libro *Kassel no invita a la lógica*, porque nos permite evadirnos de la subjetividad personal y tender a lo “objetivo” desde la voz de un espectador/participante que no se dedica al arte, pero que tiene una actitud creativa. Así pues, como suceden en los estudios de épocas pasadas a los que los investigadores acceden en diferido a la información, tomamos el documento del documento del arte para estudiar y analizar la experiencia, tema principal que se pretende para los visitantes de la edición del 2012 de documenta. Por lo tanto, los factores que determinan esta decisión son:

-La presencia de un agente que funcione como espectador y cierre el triángulo mencionado en la hipótesis, necesario para recibir el conocimiento dispuesto por artista y curadora en una exposición. Sus impresiones nos servirán para armar un diálogo que justifique nuestra tesis.

-Su participación cumple con los cuatro estados que promulga la curadora: es una actuación declarada desde un escritor ficticio, el autor (al que decide poner el pseudónimo Autre) inventado por Vila-Matas para escribir en el restaurante Chino tendrá dos intereses, el segundo de ellos es el tema de la huida (*Cambiar tu vida del todo en dos días*), al igual que este personaje ficticio, el verdadero escritor cambia de residencia para hacer lo que hace habitualmente (...*que me sentara todas las mañanas en una silla del restaurante chino y llevara mi actividad normal de un día en Barcelona*), a lo largo de toda la novela un *impulso invisible* mejora el creciente estado de ánimo del protagonista y, por último, Vila-Matas lanza continuas referencias a la crisis económica y moral (*El mundo iba muy mal en septiembre de 2012, iba pésimo cuando viajé a Kassel*) como una realidad impuesta.

-El libro es un compendio de impresiones y reflexiones suscitadas por las obras que ve y la organización de la exposición, aludiendo repetidamente a ideas relacionadas con las características de d(13) que menciono en el punto anterior:

* Ruptura con la lógica antropocéntrica: ... *se trataba de una pura voluntad polilógica*. (Vila-Matas, 2014:23)

* Escepticismo: *¿La confusión? Recordé haber leído que muchos visitantes de la Documenta 13 hacían hincapié en su confusión ante el eclecticismo....* (Vila-Matas, 2014:70)

* Estructura deslocalizada: *Documenta 13 resultaría inabarcable para un solo visitante*. (Vila-Matas, 2014:22)

* Carácter multidisciplinar: *Documenta 13 había reunido a doscientos artistas, filósofos, científicos, críticos y escritores...* (Vila-Matas, 2014:33)

²⁴ Entrevista a Enrique Vila-Matas por Jordi Corominas en literaturas.com:
<http://www.literaturas.com/v010/sec0804/entrevistas/entrevistas-02.html>

-Por último, el autor describe las obras de más de 22 artistas que participan en la documenta desde una *posición de espectador emancipado* o inquieto entendiendo por estos adjetivos la postura comprometida²⁵ que adopta el espectador de documenta para dialogar con el artista.

La descripción que hace de las piezas que *experimenta* durante su narración, nos sirve para analizar las prácticas artísticas y su papel fundamental para visibilizar relatos no oficiales y, por ende, participar en la construcción de intersubjetividad en la esfera pública; lo que da el carácter político a las obras de arte.

Las obras descritas por Vila-Matas serán analizadas en función de cuatro temas que influyen en la lectura de la pieza por parte de los públicos: influencia de la localización, ruptura con el orden lógico, referencias que abren los objetos, el acercamiento a la propuesta y el factor relacional

Metodología: ¿Cómo acceder a una exposición no visitada?

El paradigma de dOCUMENTA (13)

Dado que el planteamiento de la hipótesis consiste en justificar la entidad que aprehende el espectador en el momento en que dos objetos –sean materiales o no- se vinculan entre sí, articulados por el curador o el artista como agentes creativos, hemos recurrido a la décimo tercera edición de documenta por su capacidad de legitimar relatos alternativos procedentes de la investigación en su faceta creativa.

En dicha muestra, el equipo curatorial ofrece una amplia variedad de narraciones con las que generan una cosmología de saberes independientes a cualquier concepto temático. Sin la pretensión de que los visitantes abarquen la exposición rizomática, buscan quebrar la dominación lógica de la realidad imperante y ofrecer nuevas formas de habitar el mundo.

Dada esta peculiar manera de presentar el conocimiento, Carolyn Christov-Bakargiev como curadora de la muestra, selecciona, no solo a artistas, sino a creadores e investigadores de numerosos campos de conocimiento, y dispone sus producciones de tal manera que los visitantes lleguen a nuevos sentidos.

²⁵ En la página oficial del programa educativo de d(13) And And And, presentan las actividades con el público de la siguiente manera: <<Durante los 100 días de dOCUMENTA (13), AND AND AND albergará y organizará un programa public abierto y experimental con artistas, activistas, granjeros, estudiantes, pensadores, residents y visitanes de Kassel y demás. Este programa atravesará zonas de indagación filosóficas, poéticas, políticas, prácticas, pedagógicas y físicas en un mismo espacio/tiempo. Nace de la convicción de que, hoy en día, todos los campos de la actividad humana deben reexaminar críticamente los valores, los supuestos y las modalidades del “hacer”>>. En andandand.org: consultado por última vez el 10/8/2016.

Ya que no fue posible nuestra asistencia a dOCUMENTA (13), una de las reflexiones iniciales fue la manera de conocer la experiencia propuesta en esta muestra de arte contemporáneo. ¿Cómo acceder a una exposición a la que no ha sido posible asistir?

Artículos

En primer lugar, antes incluso de recurrir a dOCUMENTA (13) como modelo de análisis, nos adentramos en su universo desde la lectura de artículos de opinión. Llegamos a ellos buscando indicios que contuviesen en su información residuos de arte, conocimiento y/o saber a modo de entendimiento. ¿Qué nos quedamos de una propuesta artística una vez la experiencia con la misma ha finalizado? Esos posos contienen aquellos gérmenes que, dependiendo de nuestra voluntad, pueden causar el desarrollo de una investigación (como es el caso).

A mediados del 2014, recogiendo justificaciones para demostrar que el arte trata de suscitar entendimiento, di con el artículo²⁶ de Steven Henry Madoff en el que expone por qué la comisaria principal de documenta propone un nuevo estatuto de pensamiento desde posturas creativas e incide en la ruptura antropocéntrica de la concepción del mundo.

Web

Rápidamente acudí a la fuente principal de la exposición, su página Web, diferente a la página oficial de documenta Kassel. d13.documenta.de ofrece a sus visitantes una ingente cantidad de documentos *ad hoc* cuya finalidad es la de trascender tanto la temporalidad de sus contenidos como su localización física.

Catálogo y documentación

Una vez esbozada mental o virtualmente una idea primigenia de dOCUMENTA (13), comenzaría a profundizar tanto en los catálogos como en las 100 publicaciones escritas por investigadores de distintas áreas de conocimiento.

Opiniones

Tras haber construido la referencia teórica de la muestra, consideré imprescindible conocer las opiniones de los visitantes, las impresiones de los espectadores que, al fin y al cabo, son los receptores del mensaje construido por los comisarios y artistas, el triángulo del que partimos en nuestra hipótesis para producir un intercambio de conocimiento.

Siendo conscientes de la poca consistencia de las redes sociales como medio de conocimiento científico válido, debemos reconocer la importancia que han tenido en

²⁶ *Why Curator Carolyn Christov-Bakargiev's Documenta May Be the Most Important Exhibition of the 21st Century*

esta investigación. La necesidad de recoger una opinión pública sobre documenta (13) nos ha llevado a atender los comentarios vertidos, especialmente en Twitter (por su limitación de caracteres), gracias a la cual hemos tenido acceso a recoger opiniones sobre el libro *Kassel no invita a la lógica*, del catalán Enrique Vila-Matas, había tenido en los círculos de interesados.

Ejemplos extraídos de Twitter con el hastag #documenta13

termino de leer "**kassel no invita a la lógica**", Vila-Matas. funciona como obra de arte porque activa. enhorabuena. _enriquevilamatas.com/obra/l_kasseln....

"**Kassel no invita a la lógica**" La **Documenta** vista por Vila Matas. Tiene que ser magnífico #VilaSpyder @Seix_Barral

Vila-Matas narra su paso por la feria de arte **Documenta** en el libro '**Kassel no invita a la lógica**': _ccaa.elpais.com/ccaa/2014/02/2_____...

La importancia de *Kassel no invita a la lógica* en el desarrollo de la presente investigación

Esta investigación no trata sobre Enrique Vila-Matas, sino que usa el material que él ha creado para abordar y respaldar esta investigación. Las continuas citas que se harán de su obra, elegidas por su adecuación para conducir el sentido que cabe esperar del lector (las conclusiones), serán rastreadas, contrastadas y reconfiguradas a modo de un ejercicio curatorial en el que se usan fragmentos significativos para construir otro significado.

Esta investigación tampoco trata sobre la dOCUMENTA (13), nos sirve como modelo de análisis y estudio que, dadas sus dimensiones, recoge los fundamentos necesarios para justificar el valor de las prácticas artísticas y curatoriales como mecanismos para participar en la construcción de la intersubjetividad.

Kassel no invita a la lógica (Vila-Matas, 2012a) es libro clave de esta investigación. Nos ha servido como recurso para escuchar la voz de un espectador que visita dOCUMENTA (13), con él no solo hemos accedido a una gran cantidad de datos que de otra forma no habríamos podido obtener, también hemos sido partícipes de las sensaciones que despertaban algunas de las obras expuestas.

Cuando comencé a leer la obra de Enrique Vila-Matas me encontraba enredado en una maraña de ideas revueltas pero no conectadas. Era claro que nuestro interés estaba enfocado en justificar por qué el arte es capaz de generar conocimiento (o en su defecto entendimiento del mundo), también estaba muy presente el interés por superar las barreras terminológicas que afectan a la producción de contenidos (artista y curadora como profesionales diferenciados), pero, tan imbuido en los roles del artista y de la curadora, ignoré por un tiempo la imprescindible presencia del espectador para dotar de sentido a sus contenidos.

Descubriendo lagunas en la relación entre el ejercicio curatorial y la práctica artística fue como descubrí que necesitaba escuchar lo que tienen que decir los espectadores y espectadoras. Enrique Vila-Matas pasaría a ser el espectador ficticio, el artista emancipado y el testigo interlocutor que me serviría para aplicar mi hipótesis a un caso concreto que responde a la proposición *el arte produce conocimiento*. En el desarrollo de la tesis comenzaremos planteando dicha proposición en la introducción y, a modo de conclusiones aplicadas sobre un caso concreto (documenta 13), usaremos la voz de Vila-Matas para construir una nueva narración descontextualizada y vuelta a contextualizar. Así:

- Utilizaremos el collage textual para resignificar y puntualizar factores que sustentan nuestra hipótesis.
- Crearemos un diálogo ficticio, pero fundamentado, entre espectador y comisario al igual que hace un curador cuando diseña sus exposiciones.
- Usaremos distintas piezas artísticas (tanto la propia novela de Vila-Matas como las obras de las que habla el autor en su novela) como medio de la acción comunicativa de la misma manera que hace un artista al componer una instalación o una comisaria al disponer las obras en el espacio.
- En el desarrollo de esta tesis, las notas a pie de página serán análogas a la información que manejan las artistas o curadores al componer sus objetos pero que no quedan presente en la formalización de sus trabajos.
- La constante descontextualización de los fragmentos utilizados hacen referencia a la importancia del contexto en la producción artística: de la misma manera que una obra puede ser malinterpretada si se desconoce el contexto en el que está realizada, será errónea cualquier valoración de Kassel no invita a la lógica si se accede a la novela desde esta tesis.

Un Poliedro

Dada que esta investigación pretende demostrar el papel del curador, el artista y el espectador para hacer emerger el entendimiento –a lo que hemos decidido llamar tercera entidad, inmanente en toda obra de arte como dispositivo de conocimiento, hemos considerado esclarecedor construir un poliedro, basado en los modelos de comunicación, (Fig.2) que represente nuestra estructura de estudio.

Hemos situado en el vértice superior la <<tercera entidad>> como destino de un mensaje, y para ello necesitamos los vértices (cada uno de los capítulos de la segunda parte) principales que sostienen la investigación: **comisario** (capítulo uno), **espectador** (capítulo dos) y **artista** (capítulo tres). Ya que el eje central de esta investigación es dOCUMENTA (13), estos tres vértices se dirigen tanto al vértice superior (Tercer entidad) como al inferior (documenta 13) de la misma manera.

Cada uno de los vértices se relaciona con el otro en planos compartidos: el evento expositivo, la codificación e incorporación del lenguaje artístico/expositivo y la aplicación de los mensajes interpretados a la vida ordinaria. En el primero de estos planos converge la estructura (el canal) que propone el comisario, la experiencia del espectador provocada por los estímulos físicos que encuentra (decodificación del

receptor), y las referencias que presenta el artista (codificador) en su obra para que sean relacionadas.

En el segundo plano se encuentran: la pluralidad de discursos que forman documenta (fuente) desde la ruptura con el orden lógico (previo análisis del canal), tradicional en las exposiciones estándar; una interpretación de los códigos que aprehende el espectador (campo de experiencia); y la disposición de los elementos que conforman la pieza del artista (mensaje) marcados por el factor relacional de las referencias que articula (fuente).

En el siguiente estado, se establece un diálogo incitado por el comisario o la artista entre el espectador y los otros agentes: el comisario ofrece una postura escéptica que, combinada con la lógica creativa del artista, suscita ideas nuevas en el espectador en forma de preguntas que les hace a las comisarias y artistas (axiomas de la comunicación humana).

El poliedro que hemos propuesto está construido tomando por referencia el modelo básico de la comunicación: emisor-mensaje-receptor y lo hemos articulado en función de las estructuras que proponen Harold Lasswell, Wilbur Schramm y Watlawick.

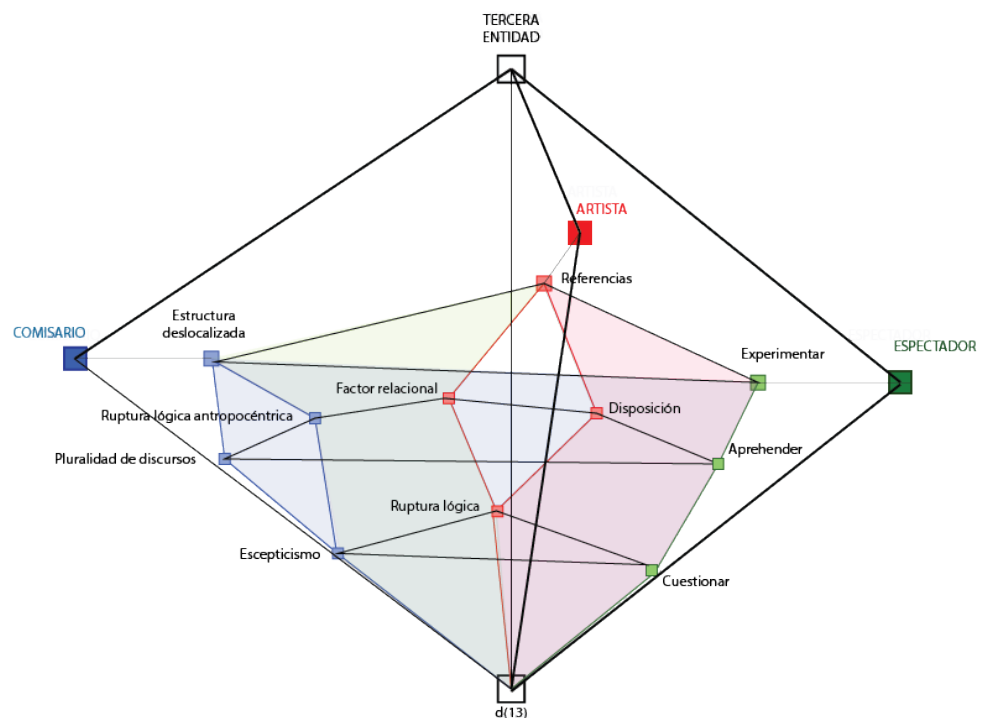


Fig.2 Poliedro para la representación del modelo de estudio

2.-

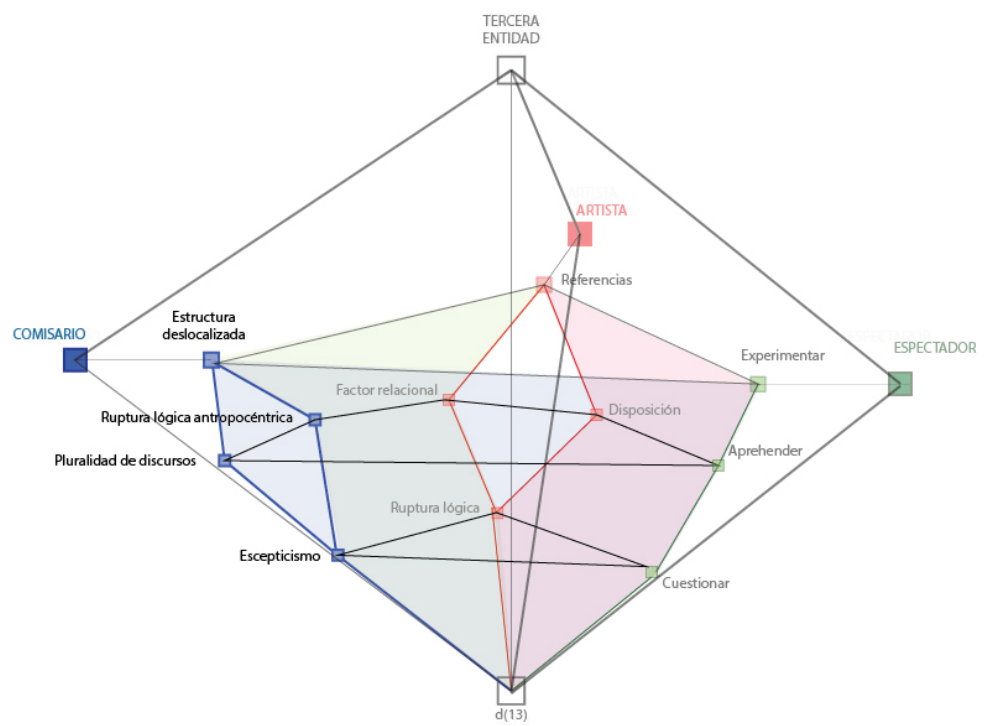


Fig.3 Vértices desde la postura del comisario

Vértice 1.

(des)Organización del conocimiento en dOCUMENTA (13)

La elección de la decimotercera edición de documenta como paradigma en esta investigación, se debe a las cuatro características principales que dotan de coherencia una exposición que presume de no tener concepto ni discurso. Lo que si tiene, como hemos expuesto en el capítulo anterior, son cuatro estados a los que hace alusión Carolyn Christov-Bakargiev para defender el carácter político de su documenta: <<Estar sobre el escenario>>, <<Escapar, huir>>, <<Estado de esperanza>> y <<Estado de sitio>>

En torno a estos cuatro estados, orbitan las cuatro características de d(13) que consideramos paradigmáticas respecto al arte contemporáneo pues son compartidas, no solo con otras comisarias, sino también con artistas.

1.-Una <<estructura holística>> que recoge las investigaciones procedentes de muy diversos campos de investigación como la física, la filosofía, la antropología, etc. El epicentro de la exposición, *The Brain*, funciona como nudo de transversalidades desde el que se expanden sus hilos por todo Kassel sin que exista una estructura lineal.

Cada vez son más las exposiciones de arte que escapan de la estructura lineal y cronográfica para desarrollar ideas desde distintas perspectivas con el fin de ofrecer una visión holística del objeto de la exposición. En lo referido a la producción artística, este carácter está presente en la investigación de los artistas que no tienden a la universalidad de sus propuestas, sino a la creación de un código compuesto por varios lenguajes.

2.-Preponderancia de la <<multidisciplinareidad>> como estrategia desde la que legitimar campos de conocimiento e investigaciones menos visibilizadas por no interesar al sistema de producción contemporáneo.

La posibilidad de acceder a la información mediante las nuevas tecnologías, ha enriquecido a una gran cantidad de campos de conocimiento que incorporan investigaciones procedentes de otras disciplinas para llegar a un resultado más calibrado.

3.-Planteamiento <<no-logocéntrico>>, tanto del diseño curatorial de la muestra como de las prácticas seleccionadas. Este factor supone una ruptura con la narratividad lineal, protagonista en las manifestaciones artísticas tradicionales.

Si en nuestros objetivos hemos fijado el interés por disminuir la distancia entre las prácticas artísticas y curatoriales, es principalmente por encontrar en ambas una creatividad proveniente de la ruptura con estructuras rígidas consolidadas. La imaginación utilizada para establecer nuevas relaciones como cualidad propia del arte,

ha tomado un protagonismo especial en el diseño de exposiciones, convirtiendo a los curadores en agentes creativos, cuya forma de construir relatos se asemeja a la de los artistas.

4.- <<Actitud escéptica>> frente a los imperativos categóricos de origen racionalista por los que se asegura la homologación (universalidad) de una realidad dominante al servicio de los intereses del poder.

En esta investigación vamos a diferenciar las exposiciones comisariadas basadas en un discurso articulado con imágenes de las exposiciones estándar, donde las obras expuestas están sometidas a una narración que encierra su sentido. La gran distinción entre la comisaria y la organizadora de exposiciones será el uso que hace cada una de ellas de las obras expuestas: la primera respeta su significado y lo ensalza mediante el diálogo con otras obras y la segunda, exhibe piezas bajo una temática que condiciona su lectura.

Introducido el capítulo, cabe mostrar la arista del poliedro por la que el ejercicio curatorial contribuye a la emergencia del conocimiento a través del arte:

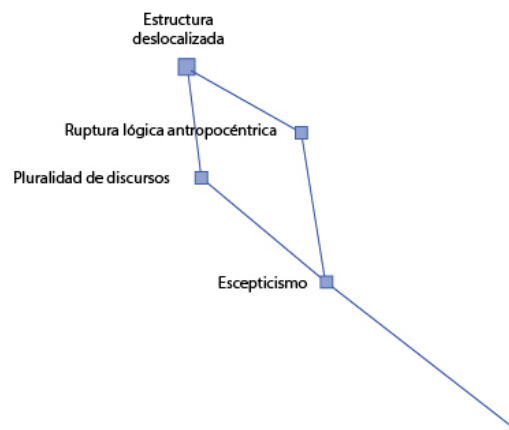


Fig. 4 Secuencia de estados del ejercicio curatorial

I. El discurso curatorial

Toda práctica cultural, sea del tipo que sea, conlleva una postura social en tanto que requiere de “otros” para concluir el proceso de producción. Dicho de otro modo, las manifestaciones culturales surgen de una necesidad comunicativa²⁷, sea ésta ontológica o fenomenológica. Si rescatamos la definición de discurso que hace Julia Kristeva, encontramos una postura delicada que implica una cierta responsabilidad. Para la autora, *el término <<discurso>> designaría cualquier enunciación que integrase en sus estructuras al locutor y al oyente, con el deseo por parte del primero en influir al otro* (1988:18). En el intento por influir al oyente, el creador del discurso se empodera frente a la condición receptiva de la persona que lo recibe, exigiendo de este último una actitud cuanto menos escéptica que permita la negociación del sentido. La respuesta crítica del receptor del mensaje, el cuestionamiento de partida frente a la aceptación pasiva del discurso/mensaje, dota a la comunicación de connotaciones políticas en las que se reflexiona sobre los valores que conforman el discurso. Esto es, para que un discurso escape de su condición autoritaria o dogmática se le exige al oyente²⁸ una postura crítica, o bien, la flexibilidad del locutor en lo que respecta a su discurso. En este sentido Virginia Wolf lo plantea en su introducción a la conferencia *Una habitación propia*:

Nunca podría llegar a una conclusión. Nunca podría cumplir con lo que, tengo entendido, es el deber primordial de un conferenciante: entregaros tras un discurso de una hora una pepita de verdad pura para que la guardarais entre las hojas de vuestros cuadernos de apuntes y la conservarais para siempre en la repisa de la chimenea. (Wolf, 1929:6)

El mensaje transmitido, al requerir un receptor, exige de un locutor-creador que arme el contenido del discurso —de otro modo entraríamos en un debate correlativista (Meillassoux, 2015) que deja el acceso al conocimiento en manos de las relaciones con otras entidades, dimensión que requiere una investigación propia—. Tras las nociones introducidas por el posestructuralismo en las ciencias sociales, hoy en día reconocemos que cada época histórica propone un modelo de representación del mundo, desde donde se elaboran unos sistemas de referencia que la sociedad debe acatar (Cortés, 1997:13); normalizaciones que nos sirven de referencia pero que al mismo tiempo son fuente de sentidos precarios, reversibles, que hacen del discurso algo incompleto (Barthes, 1973:11). En la construcción de un discurso se esconden tanto las construcciones socioculturales referidas al tema en cuestión como la manifestación de la lengua, esa parte <<social del lenguaje>> de la que habla Kristeva (1988) externa al individuo y relativa a unas leyes de un contrato social. O citando a Bajtin:

²⁷ Paul Watzlawick a lo largo de su trayectoria defiende la rígida idea, de clara tendencia constructivista, de que es imposible no comunicar en tanto que las personas recibimos una ingente cantidad de impresiones sensoriales determinadas por criterios ajenos a la conciencia personal. Esto es crucial para el replanteamiento de la realidad en la que nos vemos inmersos, y en consecuencia percatarse del poder político que conlleva la intersubjetividad.

²⁸ En adelante <<el espectador>> en lo relativo a esta investigación.

Nuestras palabras antes de que las usemos están configuradas con intenciones ajenas, de ahí que todos nuestros pensamientos y discursos son diálogos entre lo fronterizo y lo externo. (Bajtin, 1989: 328)

Este esbozo del discurso como mecanismo político que permite el diálogo, es el mismo que se utiliza en el ejercicio curatorial. Propicia el diálogo, es más, lo requiere, puesto que atendiendo a la herencia semiótica, contrastamos las ideas vertidas en el discurso con nuestras concepciones particulares y con los referentes de los que disponemos para comparar ambos enfoques y extraer de esta actividad dialógica nuevos sentidos.

Es preciso recordar que toda exposición encierra un discurso, incluso la exposición de Carolyn Christov-Bakargiev para documenta que aparentemente carece de él. Esta afirmación recae en la acción curatorial por tratarse de una selección de piezas dispuestas que configuran una gramática, hecho que supone la emergencia de una estructura comunicativa. En este sentido, para Manuel Segade²⁹: *una exposición es una estructura eminentemente política de las cosas, un todo ofrecido a la lectura de terceros y una expresión calculada*. Ello es debido al potencial de los objetos de generar pensamientos y a la capacidad humana de coordinarlos.

Retomando la consideración hipotética³⁰ de que el sujeto es la única entidad capaz de construir discursos, le dotamos de responsabilidad suficiente como para tomar conciencia de su poder. Entonces, el espectador debería asumir su labor como receptor/decodificador, tanto como el artista o comisario a la hora de configurar significados encarnados. La postura crítica que adoptan estos últimos, esa posición que toman en su ejercicio libre de crear un discurso disidente respecto al dominio de lo real, la debe imitar el espectador -la postura crítica- ante el discurso artístico y curatorial para mantener activo el espíritu escéptico que promulga el arte.

La esfera del arte tiene la capacidad de alterar los sistemas de organización del poder y generar un espacio de sentidos precarios. Entender el *espacio como confluencia y elaboración que se activa o se construye, un espacio como relación*. (Valesini, 2012). La exposición artística libera al espacio en el que se realiza del dominio “real”, manteniendo una porosidad en el tejido social que permite la incursión de relatos no-oficiales. La compilación de “obras de arte” y su muestra a los ciudadanos confieren al espacio físico el valor de la heterotopía foucaultiana³¹: durante el tiempo que duren las

²⁹ En el taller <<El cuerpo comisarial: Del comisariado como performance>> impartido por Manuel Segade para Madrid 45, Línea 3 los días 22, 23 y 24 de Mayo de 2015.

³⁰ Dispuestos a especular y respetando las teorías volcadas a lo largo de esta investigación, es suficiente que aceptemos la posibilidad de esta tesis como una de las muchas circunstancias que actúan al mismo tiempo en el momento expositivo.

³¹ Si para Michael Foucault las utopías son los lugares sin espacio real, las <<heterotopías>> son el objeto de un estudio sistemático de espacios destinados a usos distintos, aquellos que reciben a

obras expuestas como única intención, la realidad que se establece competirá con el fundamentalismo de *lo real*.

Las piezas que selecciona un curador, activadas simbólicamente por la intencionalidad del artista, portan consigo un entendimiento alternativo de las pautas sociales relativas a la objetualización de la cosa mostrada. El objeto expuesto no será más lo que era antes de serlo, el *dasein* heideggeriano se verá reconfigurado en función de la plusvalía que incorpora el artista³². La tarea del comisario en este engranaje es la de aportar una gramática de los objetos dispuestos, conocer sus sentidos para mantener la lógica que propone y destacar aquellos aspectos que la evidencian.

Si cada objeto es la cristalización de la realidades socioculturales de su momento de producción, el display es ese papel pautado en que se ha transcrito su lectura; el montaje, la forma de evitar lo revelado.
(Segade, 2013:8)

El sentido que extrae el espectador con los recursos que le proporcionan artistas y comisarios en el *display*, es “tolerado” por estar contextualizado en el marco de lo que hemos acordado llamar “arte”. Las normas que propone el artista, en el caso de que el espectador decida acatarlas, se antepondrán a las normas impuestas socialmente por mediación del código de lectura (lenguaje expositivo) que establece el comisario. La selección de las obras expuestas, su disposición en el espacio y el material generado *Ad Hoc*, está articulado en función de un orden deliberado, un sentido, una lógica.

Toda producción de sentido se realiza a partir de una manifestación material y supone que se establezca una relación entre dos instancias: producción y reconocimiento. (Verón, 1987). El emplazamiento que da lugar a una relación entre dichas instancias y en las que un conjunto de técnicas permitan la circulación de la materias significantes opera y se pone de manifiesto dentro de una situación sociotecnológica que permite su instalación social. A esto es a lo que nos referimos cuando hablamos de dispositivo. (Buján, 2008:6)

En la construcción de un discurso, uno de los procesos más determinantes de la producción curatorial es la selección de los contenidos expuestos, pues determina las características del lenguaje expositivo y dota al espectador de información materializada con un sentido específico. Si una exposición consiste en la colección y muestra de objetos elegidos entre muchos otros, la función esencial del comisario es la decisión, no solo de las piezas que se dispondrán, sino de las que no lo harán. Pensar

individuos cuyo comportamiento es considerado desviado en relación con el medio o con la norma social. (Foucault, 1984)

³² El trabajo del artista no es solo técnico re-productor, en la articulación de relaciones entre los signos que reproduce se suma una carga metafórica que da pie a nuevos significados procedentes del diálogo entre los elementos que conforman su obra.

una exposición desde la exclusión ayuda, en gran medida, a descubrir los intereses puestos en juego, a valorar las herramientas del comisario y su radio de acción, sus métodos de gestión y focos de interés. Ésta es así otra de las analogías entre el artista y el curador: ambos ejercitan la elección de elementos culturales para enfatizar otras caras menos visibilizadas. Boris Groys, refiriéndose a la creación de una instalación, expone que *en el proceso de selección (y decisión), se va determinando una lógica de inclusiones y exclusiones que es, a la vez, reveladora de la materialidad de la cultura en que vivimos, porque instala todo aquello que nuestra civilización simplemente hace circular* (Groys, 2008:77)

Espacio, tiempo y relaciones en la construcción del discurso.

Después de haber expuesto los motivos por los que una exposición artística es un acto de diálogo político, un *lugar donde se torna posible el emplazamiento social de los discursos* (Buján, *op. cit.*:6) cabe pensar en su mecanismo, en su faceta de herramienta o dispositivo que activa relaciones entre objetos, conceptos, valores e incluso personas. Sobre dispositivo, Jean Pierre Meunier, en su artículo *Dispositivo y teorías de la comunicación* (1999), sostiene que un dispositivo comunicacional es una red de sentidos interrelacionados, un ordenamiento de medios en función de un fin, definición idónea para aplicar a una exposición cuyo fin es la legitimación de una forma de entender el mundo mediante las particularidades de cada obra expuesta. Cuando el comisario —también el artista en su práctica de relacionar representaciones— selecciona y ordena objetos, investiga sobre ellos reconociendo en cada uno significados que pueden ser interpretados. Un dispositivo artístico trasciende su forma para la consecución de una interpretación, motivo por el cual hablar de vídeo, exposición, catálogo, instalación o performance solo hace referencia a la técnica. Cabría entonces preguntarse qué diferencia el dispositivo comunicacional (panel publicitario, mitin político o programa televisivo) del artístico y para ello recurrimos a los dominios de la instalación artística, en cuanto que universo de sentido, presentados por Silvina Vaselini (2012):

1.-Dominio espacial asociado a la directa apropiación y modulación del espacio que supone.

En el caso de las artes visuales, el espacio juega un papel clave tanto en su creación como en su presentación. El creador, que recurre al arte para manifestar sus cuestiones respecto a la realidad, se enfrenta al *vacío* espacial del soporte o lugar en el que se expondrá, caracterizado por unas determinadas cualidades físicas que permiten la relación dentro de sus límites.

En este sentido, la funcionalidad del marco a lo largo de la historia no es simplemente decorativa si no que por el contrario, sirve para delimitar el espacio abierto por el artista. Lo mismo ocurre con las peanas que ensalzan la presencia física de la escultura introduciéndolas en un nivel espacial significativo. Pero cabe preguntarse qué sucede cuando las obras escapan de su espacio determinado y se deslocalizan. Es en ese momento cuando todo artista asume los retos que encierra

la instalación artística como procedimiento donde la negociación con el espacio es constante.

Tanto el artista que crea objetos significativos³³, como el curador que los expone, se ven en la obligación de atender las posibles derivas discursivas que induce el espacio en tanto que conjunto de interferencias capaces de alterar la percepción de los objetos mostrados.

2.-Dominio temporal, como una renegociación permanente del tiempo de contemplación/aprehensión, entre artista y espectador/usuario.

Lo mismo sucede con el tiempo; el caso más evidente son los vídeos o las acciones en tanto que, según nuestra experiencia infundada en las narraciones literarias o cinematográficas, esperamos que ocurra algo a pesar de que la artista pretenda atraer al espectador dentro del proceso visual o performático, en donde el principio y el fin son estados de percepción más que inicio y desenlace de un arco narrativo.

Las obras estáticas no escapan de este dominio y mucho menos cuando son mostradas atendiendo a un discurso curatorial. Una fotografía, un dibujo o un bulto redondo, exigen su tiempo de percepción retiniana en el que se pierde la mirada en la superficie, un tiempo para la decodificación del lenguaje usado por el artista producto de la relación entre los elementos y, por último, la superación del objeto para adquirir un conocimiento recordable. En este transcurso cognitivo existe un tempo impuesto por el artista/curador al instituir el espacio y proponer al espectador un recorrido por él.

Visto el dominio temporal de los artefactos queda justificar su papel en las exposiciones. El curador, conocedor de los tiempos de las obras, traza su flujo entre ellas atendiendo el tiempo que encierran. En los últimos años se ha extendido la temporalización de las visitas, en las fichas de las exposiciones de muchos museos podemos encontrar el tiempo que dura la visita, pero este tiempo no es más que un estudio empírico del flujo de visitantes. El tiempo al que nos referimos no es el que homogeneiza las experiencias, sino al que abren las obras, el tiempo que está sucediendo mientras bombardean Guernica o la eterna duración que precede a los fusilamientos del 3 de mayo.

3.-Dominio relacional, puesto que determina una cierta vinculación con el mundo, equiparable con la lógica de inclusión y exclusión que Groys atribuye a la instalación.

En los dominios anteriores hemos indicado que el espacio y el tiempo permiten relaciones. Ese juego de relaciones son las que producen el saber que aplicamos, una vez salidos de la exposición, al replanteamiento del mundo como construcción sociocultural. Son las relaciones las que permiten el emplazamiento social de los

³³ En las obras de arte inmaterial, como pueden ser las acciones, los happening, o las intervenciones, el dominio espacial se torna un factor decisivo que tanto el artista como el espectador deben atender para dominar las connotaciones explícitas que irrumpen en la codificación del gesto artístico.

discursos ya que, al ser independientes de la fisicidad de la pieza, la espectadora puede aprehenderlas y aplicarlas fuera del contexto artístico.

Las relaciones son posibles cuando existe un espacio entre ellas que las dota de presencia autónoma dentro de un conjunto de formas representadas. Esos intersticios entre referentes se anudan entre ellos construyendo una red, un relato que sostiene el discurso dándole el estatuto de cuerpo, bien sea en una obra plástica o en una práctica curatorial. En este último caso, la curadora traza nudos entre obras y personas, surge una transindividualidad producida por aquello que aprehenden los espectadores de las obras. Para Manuel Segade: *las acciones comisariales son los nódulos que sustenta las exposiciones. Un cuerpo comisarial intenta dar un discurso, transmitir a otros cuerpos formas de coreografía social*³⁴. Esta perspectiva del trabajo del curador poco le diferencia del trabajo del artista, lo que invita a reflexionar si existe una distinción entre ellos y si es así, quién depende de quién.

Existen pocas diferencias entre el ejercicio curatorial, basado en el discurso, y la práctica artística, cuyos relatos interfieren en la concepción que tienen del mundo sus espectadores. El discurso se presenta como un eslabón compartido hacia el conocimiento.

II. Rastrear una exposición: estrategias para la investigación.

Investigar sobre una exposición en la que no se ha tenido la oportunidad de asistir requiere la definición de una serie de estrategias que posibiliten su acercamiento. Desde el origen de las exposiciones públicas para la ciudadanía, la elaboración de documentación sobre las mismas ha evolucionado en paralelo: el principal motivo es la difusión de los contenidos, no solo en el espacio expositivo, sino en la *esfera pública*, pues los valores del arte fueron considerados desde la caída del Antiguo Régimen como un bien social que ayudaba al crecimiento humano de las personas³⁵. Para ello se requería, como era característico en el nuevo orden social de finales del s.XVIII, un gusto consensuado al que debían tender todos los ciudadanos. Así, junto al avance de los periódicos y a las tertulias que empezaban a ocupar los cafés parisinos, comienza a constituirse la crítica con el fin de instruir a la población en un gusto común y refinado. A este respecto Rocío de la Villa (2003) sostiene que *la nueva crítica artística surge como respuesta a la exigencia que plantea la existencia de un nuevo público de arte, en continua formación*.

La crítica, al fin y al cabo, es la reflexión personal escrita con carácter didáctico (podría decirse dogmático) que acompaña a las exposiciones con el fin de ayudar a los

³⁴ En el taller <<El cuerpo comisarial: Del comisariado como performance>> impartido por Manuel Segade para Madrid 45, Línea 3 los días 22, 23 y 24 de Mayor del 2015.

³⁵ Charles Batteux en su texto *Las bellas artes reducidas a un mismo principio*, inaugura la forma de entender las artes visuales en la Ilustración exponiendo sus cualidades, semejantes a la naturaleza, que permiten el desarrollo de la inteligencia humana con su contemplación. Traducción por Carlos David García Mancilla para reflexionesmarginales.com: <http://www.reflexionesmarginales.com/docs/Traduccionlasbellasartes.pdf>

espectadores a comprender las obras expuestas. Muy diferente es la función del catálogo de exposiciones que, no solo sirve para indicar las obras expuestas y el sentido curatorial, sino que en muchos casos se presenta como una publicación de gran potencial ideológico donde se fundamentan los contenidos recogidos en la exposición y los preserva del paso del tiempo.

Los años 60 con sus avances industriales, abarataron los costes en la impresión a color de catálogos. Eso extendió las ediciones de ésta literatura llegando a constituirse como una estrategia legitimadora y de prestigio. Los catálogos pasaron a ser la información oficial que perduraría una vez la exposición hubiese sido clausurada. De este modo, la crítica como instrumento de reflexión y los catálogos como fuente de información, serían los ejes que inmortalizaban las exposiciones en hemerotecas y bibliotecas. Pero fueron los últimos años del siglo los que, influidos por el efecto internet, trastocaron esta tendencia histórica. Especialmente la Web 2.0 con sus herramientas para el debate virtual y las consiguientes redes sociales –*blogs* especialmente- democratizaron la opinión pública generando un gran campo de repercusión y desplazando a la crítica al campo de la teoría del arte.

Estrategias:

Con estos tres grandes focos de información (crítica, documentación y opiniones) en la actualidad resulta factible acercarse al discurso de una exposición y la manera en la que es recibida. El desarrollo de este capítulo, y los que le siguen, está basado en el análisis de las características que hacen de documenta 13 un dispositivo expositivo que da acceso a un nuevo entendimiento de la realidad. Para ello, tomaremos la voz de Enrique Vila-Matas en su obra *Kassel no invita a la lógica* (Vila-Matas, 2014a) como estructura referencial. Las citas que se toman del autor nos sirven para conducir la investigación y conocer tanto las experiencias de un espectador en Kassel (2012) como las reflexiones que inducen las obras expuestas en documenta 13. Consideramos adecuado delegar en un autor que trabaja entre la autobiografía y la ficción, pues los fenómenos de los que nacen las reflexiones son contrastables a pesar de que el desarrollo de las circunstancias sean o no imaginadas por el autor, por ello, hacemos una lectura de la obra entre las múltiples posibles, siéndonos útil para justificar que un dispositivo expositivo funciona como en sistema de comunicación integrando al curador, espectador y artista.

El conjunto de citas de la obra, ha sido contrastada y relacionada con la información recabada de las fuentes oficiales de documenta (13), la gran cantidad de críticas que se han hecho sobre la exposición y las opiniones vertidas en internet. Con toda esa información hemos tratado de analizar los relatos de Vila-Matas conduciendo su postura hacia la introducción de factores que caracterizan la labor del comisario, espectador y artista.

1. Contextualización de Documenta

Había oído hablar mucho, dije. Es más, algunos amigos en los años setenta habían vuelto de allí transformados después de haber visitado obras³⁶ de vanguardia prodigiosa. De hecho, Kassel era, por este y otros motivos, todo un mito de mis años de juventud, un mito no destruido; era el mito de mi generación y también, si no me equivocaba, de las generaciones que siguieron a la mía, pues cada cinco años³⁷ se concentraban allí obras de ruptura. Detrás de la leyenda de Kassel, terminé diciéndole, estaba el mito de las vanguardias³⁸. (Vila-Matas, 2014a:13)

Desde el comienzo de la obra *Kassel no invita a la lógica*, Enrique Vila-Matas, narra su relación y conversaciones con Boston, un personaje ficticio que le sirve al autor como enlace con las comisarias de documenta. Este personaje incita conversaciones y diálogos sobre las obras que van visitando, generando reflexiones críticas que sirven al lector para comprender el funcionamiento de la lógica que caracteriza a documenta 13.

El autor, como espectador, comienza su narración contextualizando al lector en el marco cultural fraguado en Kassel desde que en 1955 se inaugurara la primera edición de esta exposición quinquenal. Estas indicaciones son esenciales para comprender el valor que tiene la última documenta, información que debe tener todo visitante para poder valorar adecuadamente una exposición de tales características históricas.

El ejercicio curatorial, como expondremos más adelante, requiere de un público comprometido que acepte la responsabilidad de imbuirse en los contenidos referenciales con los que trabajan curadoras y curadores. El protagonista de la novela *Kassel no invita a la lógica*, describe su proceso de documentación teórica y experiencial para dotar al lector de las nociones necesarias en la lectura y las opiniones que desarrolla.

Enrique Vila-Matas es considerado como uno de los escritores más independientes de la literatura hispano-catalana, caracterizado por un estilo personal limítrofe entre la autobiografía y la ficción. Desde sus primeros manuscritos ha demostrado pertenecer a la vanguardia literaria a pesar de que le costase una difícil aceptación en el mercado literario del tardofranquismo. En sus años de juventud miraba tras las fronteras con la esperanza de encontrar nuevos estímulos que enriqueciesen el pobre panorama

³⁶ Presumiblemente, podemos decir que algunas de esas obras a las que hacen referencia pueden ser: *ARK, PYRAMID* de Paul Thek, *Maus Museum* de Claes Oldenburg, *Boxkampf für direkte Demokratie* de Joseph Beuys, *The Vertical Earth Kilometer* de Walter de María o *The Trans-Sib. Prospect* de Jochen Gerz. Algunas de las pocas obras mencionadas en la prensa española. Victoria Combalia en *La Vanguardia*, 6 de octubre de 1972 y Santiago Amón en *El País*, 7 de junio de 1977 respectivamente.

³⁷ A pesar de que en los primeros años se trató de mantener una frecuencia de cuatro años, a excepción de la tercera edición, a partir de la Documenta 5 se establecería como quinquenal.

³⁸ Cesar Aira explica, a propósito de Vila-Matas: el mito de la vanguardia vino a reponer la posibilidad de hacer el camino desde el origen. <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrairac1.html>

cultural español. Pertenecía a un círculo de intelectuales³⁹ intransigentes con la tendencia cultural del país y tomaban como referencia las corrientes extranjeras (Félix de Azúa, José Carlos Llop, Jordi Llobet, Ignacio Martínez de Pisón...) poniéndolas en cuestión durante sus tertulias⁴⁰ de los años 70, década de ilusiones y esperanzas en distintas partes del planeta. Si podemos hablar de vanguardias en España nos debemos referir a los jóvenes creadores que, hastiados del franquismo, miraban fuera del país para asimilar los discursos culturales. En palabras de Cesar Aira: *el mito de la vanguardia vino a reponer la posibilidad de hacer el camino desde el origen*⁴¹.

El efecto Kassel era internacional. Una Alemania separada en dos secciones pretendía ser el epicentro de una cohesión pluricultural tomando el arte como instrumento reconciliador⁴². Las primeras ediciones (1955, 1959, 1964, 1968) mantenían un modelo estructural que afianzase los cimientos de esta exposición internacional, Arnold Bolde aprovechó la oportunidad de convertir una muestra de arte dentro de una exposición de jardinería (*Bundesgartenschau*) en una exposición que proyectaba la ciudad de Kassel en la escena internacional. El fundador de documenta se encargaría durante las primeras cuatro ediciones de establecer la deontología de documenta.

Antes de continuar cabe hacer un inciso en la importancia política y cultural que supuso el mecanismo documenta en el orden político postbélico. El artista Goshka Macuga (Fig.5) participó en la decimotercera edición de documenta con dos tapices panorámicos que plasmaban dos eventos culturales de Kassel y Kabul: el Premio-Arnold-Bolde (Octubre 2011), que reunía a todos los artistas de d(13), al equipo curatorial y otros trabajadores en una atmósfera semi-ficticia formando collage de grandes dimensiones donde relaciona el estado en el que quedó el Museo Fridericianum, con la atmosfera que se respira en Kabul, incorporando el palacio de la reian y personajes que sufren sus efectos. La artista compone un espacio en el que la esfera del arte, convocada en Kassel, es contrastada con los ciudadanos de Kabul, ambos enmarcados en un entorno post-bélico. Esta obra puede leerse desde la postura esperanzadora de documenta (13) por la que la curadora pretende abordar los conflictos sin perder la ilusión de un mundo renovado.

³⁹ El autor/visitante, refiriéndose a aquellos amigos, manifiesta el reconocimiento que Documenta tiene desde prácticamente sus inicios e insinúa su entusiasmo juvenil por participar en la vanguardia. En su página web publicó un artículo referente a su paso por dOCUMENTA 13 en el que afirma: me devolvió a los gloriosos días juveniles en los que militar en el vanguardismo se convirtió en el eje sublime de mi vida. <http://www.enriquevilamatas.com/textos/textsercontemporaneos.html>

⁴⁰ Christofer Dominguez Michael propone como la generación española de la segunda mitad del s.XX, vinculados a Vilamatas, a Mercedes Monmany, Masoliver Ródenas, Ignacio Echevarría, José María Pozuelo Yvancos

⁴¹ Cesar Aira explica las vanguardias desde su punto de vista en la pagina web oficial de Enrique Vila-Matas: <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrairac1.html>

⁴² Raquel Mayor Lázaro en su tesina, Historia y Evolución de la documenta de Kassel, publicada en enero de 1993 en la Facultad de Bellas Artes de la UCM, la considera un experimento que intenta llenar el déficit cultural en los primeros años tras el final de la segunda guerra mundial.



Fig. 5 Documenta, Kassel, 2012. Obra del artista Goshka Macuga

Los nazis, terminó explicándome algo crispada, fabricaron en Kassel abundante material de guerra, tanques especialmente, por lo que la ciudad y sus alrededores fueron objetivo prioritario de los bombardeos aliados de 1943. De hecho, las bombas borrarón el noventa por ciento de los mil años de antigüedad de la ciudad. (Vila-Matas, 2014a:80)

Tras el bombardeo y la ocupación de las tropas aliadas, la ciudad de Kassel comienza un renacimiento y se descartan los planes de reconstruir la ciudad con la intención de ofrecer una nueva estructura urbanística y política. Hasta la caída del dominio nacionalsocialista, Kassel había sido sede de la industria armamentística e importante centro de las administraciones públicas, pero una vez finalizada la guerra y destruido el 83% de las viviendas y el 65% de la industria (Godoy, 2002:10), el futuro debía ser muy premeditado. En palabras de Lupe Godoy,

La destrucción en 1943 de una ciudad, que depende de la producción de objetos relacionados con la guerra y que tras el armisticio no tiene ninguna función posible, será el fin para una región eminentemente agrícola que ha apostado por una industria muy determinada. (Godoy, op.cit:10)

A medida que la ciudad se va reconstruyendo, la apertura cultural y los intereses de la nueva Alemania occidental inician una dirección que será determinada por la selección de Kassel como ciudad que elegida para acoger la segunda bienal de jardinería Bundesgartenschau, realizada cada año en ciudad de la nueva Alemania.

En esta edición de la Bundesgartenschau se pensó acompañar la muestra de jardinería con una elección de obras de arte encargada a Arnold Bolde. Las relaciones de este artista y profesor, destituido durante la dominación nazi, le llevaron al historiador Wener Haftmann a definir las líneas artísticas y conceptuales de la primera documenta, caracterizadas por el predominio de las manifestaciones abstractas, y que cumplió el objetivo de Bolde de abrir Alemania a las vanguardias consideradas degeneradas en la época nacionalsocialista.

La primera documenta (1955), lejos de pretensiones transgresoras, pretendía recuperar y visibilizar el arte escondido por la censura alemana de los años treinta. De esta forma Arnold Bolde, inspirado en Armory Show (NY, 1913) y la Sonderbundaustellung (Colonia, 1912), muestra una colección retrospectiva de las obras del s.XX que marcaron la historia del arte con la intención de reconstruir la vida cultural alemana y establecer un contacto internacional. (Godoy, op. cit.)

El primer gran reto consistió en reconstruir el museo Fridericianum como sede de la muestra para crear un espacio de diálogo y permitir una puesta en escena que potencializase el valor estético de las 670 obras que conformarían esta primera edición. Haftmann, ideólogo del programa artístico, se encargó de hacer visible las formas de expresión modernas y mostrar el clima artístico en Alemania en una sociedad educada en la devaluación del arte contemporáneo. La tendencia de esta exposición estará marcada por el arte abstracto como criterio de libertad para mostrar un nuevo panorama, condición imperante junto a la apertura de técnicas como recurso para consolidar Documenta como herramienta para el dialogo universal mediante el lenguaje abstracto.

La única forma de asegurar la neo-nata Documenta, según su primer director artístico Werner Haftmann, sería recopilar la documentación que permitió su construcción teórica basada en su libro *Pintura del s.XX* (1957) que rehuía del tono arriesgado centrándose en la visión retrospectiva hasta los años cincuenta. Esta idea será retomada por Kristov-Bakargiev en la decimotercera edición de documenta pero con el matiz diferenciador de reunir a investigadores de todo el mundo para generar un archivo heterogéneo de teorías innovadoras como concepto teórico de documenta 13.

(...) Fui directo al ordenador y busqué información sobre la ciudad en la que me hallaba y lo primero que hallé fue información sobre la Documenta del 72. Si leía aquel número 72 al revés, aparecía el de mi habitación. Eso no me empujó exactamente a seguir leyendo, pero me hizo poner más interés en lo que leía. Un admirador de <<aquella Documenta histórica>>, la del 72, aseguraba haber descubierto en ella que los últimos vanguardistas pertenecían a la estirpe más pura del romanticismo. Los beatniks, muy especialmente. (Vila-Matas, 2014a:95)

En 1972 la exposición se consagró como la muestra por excelencia de las vanguardias artísticas de occidente en la que se compilan las más innovadoras manifestaciones del arte coetáneo. Harald Szeemann, uno de los padres del comisariado como hoy lo entendemos, se encargó de dirigir la quinta edición y la primera encargada a un curador externo al comité de dirección.

La trayectoria de este comisario/artista, y en especial su trabajo realizado en el Kunsthalle Bern donde empezó a trabajar con apenas 28 años, le sirvió para despertar la confianza de Arnold Bolde quien empezaba a ver tambalear el futuro de su proyecto, especialmente por la gran crisis iniciada años antes en la institución del Museo como organismo oxidado y ajeno a las nuevas tendencias artísticas.

Entender el impacto de documenta 5 requiere hablar de la crisis que atravesaba documenta en sus ediciones anteriores. La década de los sesenta fue un periodo turbulento incluso para el arte, los jóvenes artistas mostraron su descontento con la estructura del arte y en especial con sus instituciones. La cuarta edición (1968) no estuvo exenta de disputas ideológicas. Esta edición será conocida como la documenta de la ruptura en la que se democratiza la institución, no sólo por la destitución de Haftmann como figura clave del Consejo, sino por la inclusión de las prácticas contemporáneas de los jóvenes artistas que se negaron a incorporar en las ediciones anteriores.

El Consejo no quiso renunciar a su esquema tradicional como exposición retrospectiva pero Jean Leering, el relevo de Haftmann en la comisión de pintura, se volcó de lleno en las más recientes Vanguardias actualizando y renovando los temas de interés pero manteniendo los géneros tradicionales.

El espíritu colectivo de 1968 se vio reflejado en la cuarta documenta con la exhibición de obras pertenecientes al arte Minimal, Color Field Paintings, Pop Art y los trabajos de carácter ambiental con los que se trataban nuevas problemáticas artísticas como el carácter colectivo, la reproductibilidad de las obras de arte o el cuestionamiento de la calidad. Aspectos que provocaron un replanteamiento de la ontología del arte.

Las revueltas de aquel año ocuparon la Bienal de Venecia (*Bienal de la policía*) y la Trienal de Milán ("la trienal está muerta") por lo que se preveían sucesos similares en Kassel. Con la intención de evitar conflictos y mantener la esperanza depositada en

Kassel como lugar donde se renovará la cultura europea, la *organización canalizó las protestas de los estudiantes en forma de discusiones públicas* (Godoy, op. cit: 72).

Una respuesta conciliadora por parte de la institución documenta, heredera de los ideales con los que nace en 1955, serviría para la consolidación de esta muestra como lugar de encuentro entre pensamientos confrontados y reflejo de las problemáticas internacionales (Guerra de Vietnam, proceso de Auschwitz, luchas contra las clases sociales...).

El primer concepto de la Quinta Documenta (1972) proclamaba abiertamente una postura contraria a su antecesora, la Documenta como una empresa antimuseal que quería salir de sus fronteras habituales para tomar la calle, el espacio exterior y convertirse en puro acontecimiento. La meta ya no será la acumulación de obras de arte, sino el proceso de sucesos entrelazados unos con otros que serán puestos en escena durante 100 días en Kassel. (Godoy, 2002: 96)

A partir de los años sesenta se comienza a extender un sentimiento de rechazo hacia el museo como institución cerrada. Arnold Bolde, en la tercera edición de documenta, manifestará este conflicto generalizado adoptando su postura arquitectónica hacia la revisión de la idea de Museo, no con el tinte crítico de la época, sino desde la renovación del espacio anclado en concepciones desfasadas tras la II Guerra Mundial. Bajo el título *El museo de los cien días*, Bolde considerará que los museos debían ser más similares al taller del artista que a un almacén de antigüedades. Dicho título fue motivo de una gran discusión internacional sobre la concepción del museo de arte, sirviendo así la documenta para provocar una reconsideración global de lo que debía ser un museo.

En 1969 Harald Szeemann dirigirá la exposición *Live in your Head: When Attitudes Become Form*, una de las exposiciones claves que determinará el rol del comisario como creativo. Esta exposición traslada las nuevas prácticas artísticas de los años 60 al Kunsthalle de Berna convirtiendo las salas del museo en el taller de los artistas para remarcar el carácter procesual de las nuevas manifestaciones.

El eslogan pasará de ser <<Museo-de-los-100-días>> a <<100-días-de-acontecimientos>>. Tras el forzado paso dado en la edición de 1968, la quinta documenta ofrecerá un panorama reformado capaz de asegurar una larga trayectoria a la muestra. Harald Szeemann, artista e historiador del arte, asumirá la dirección de documenta acabando con el Consejo de los años anteriores. Su papel fue clave en lo relativo a documenta ya que dinamitará la concepción tradicionalista de la muestra y por otro lado, introducirá la figura del curador en el terreno del arte. Desde el comienzo de la concepción teórica de esta edición, su intento fallido de construir una Documenta de los acontecimientos (recordar su exposición *When attitudes become form* en Kunsthalle Bern, 1969) dio lugar a un proyecto que analizaba las relaciones entre imagen y realidad a través de los métodos lingüísticos, las teorías del conocimiento y la psicología de la percepción. En esta quinta edición se incluirían

nuevos lenguajes, tímidamente incorporados por Bolde en la segunda Documenta, como la publicidad, el teatro, la fotografía, el cine, etc... Documenta 5 se caracterizó por el cuestionamiento de la realidad a través de agrupaciones temáticas en las que imágenes procedentes de campos diversos ponían en duda la fiabilidad de las imágenes para conocer el mundo y, en segundo lugar, redefinir la figura del artista como creador de imágenes.

Por primera vez se utiliza el término *exposición temática*, donde el tema o su intención debe ser efectivo, para ello se recurre a una estructura interna de la muestra a través de la organización cuidada (curada) en referencia a unas relaciones con el objeto de interés. Como podemos percibir, estas serán las bases del comisariado como lo entendemos hoy en día.

A modo de conclusión puede decirse que, a raíz del trabajo realizado por Szeemann, Documenta se consolida en el firmamento del arte atrayendo a las grandes figuras del arte contemporáneo y a una gran cantidad de seguidores que cruzan Europa e incluso el Atlántico para ser partícipes de la puesta en escena. Azúa lo describe así:

Mucho beatnik, mucho flowerpeople, mucho hippy, aunque también refinadas comisarias neoyorquinas, ambiguos entendidos franceses, feroces críticos alemanes, atildados profesores italianos y algunos sobrios españoles, como nosotros, vestidos a la usanza de Castrillo de los Lodazales. Ninguno de los allí presentes sabía que aquella iba a ser la capilla ardiente del Arte. (Azúa, 2009)



Fig.6 Ivan Karp, Duane Hanson, Ms. Marilyn Karp, Ivan Karp (entre otros artistas y galeristas)

A pesar del gran impacto mediático de la edición 1972, la intención del curador por legitimar y consolidar un arte joven y transgresor que despertaba demasiada incertidumbre en el mercado del arte (arte conceptual), hirió enormemente a gran parte de los artistas participantes, pues consideraron que sus obras y su condición de artista no habían sido respetados.

The undersigned affirm the following points, prompted primarily in response to Documenta 5, but pertaining to all exhibition conditions.

1.- It is the right of an artist to determine whether his art will be exhibited. It is the right of an artist to determine what and where he exhibits.

2.- A work of art should not be exhibited in classification without the artist's consent.

3.- An artist must have the right to do what he wants without censorship in the space allotted in the catalogue.

4.- A complete, itemized Budget of all institutional exhibitions –including allocations to participants, transportation, coratorial fees, etc –should be made public immediately after the exhibition.⁴³

⁴³ Carl Andre, Hans Haacke, Donald Judd, Sol LeWitt, Barry Le Va, Robert Morris, Dorothea Ruckburne, Fred Sandback, Richard Serra, Robert Smithson firman este manifiesto publicándolo en una página destinada a la publicidad de la revista Artforum 92 (Verano 1972).

De lo que había podido leer sobre Documenta 13, algo estaba muy claro y era que había superado con creces a la edición anterior, la 12, tan equivocada entre otras muchas cosas por haber cedido a la tentación de lo mediático⁴⁴ al invitar al cocinero catalán Ferran Adrià y, a cambio de una gran repercusión televisiva, desvirtuar una de las leyes no escritas de la exposición quinquenal: su voluntad de mantener una débil relación con el mercado del arte⁴⁵. (Vila-Matas, 2014a:28)

Como hemos expuesto anteriormente, la institución documenta nace y crece con la intención de utilizar el arte, no como recurso económico, sino como lenguaje universal que sirva para centralizar inquietudes internacionales y recoger el planteamiento que hacen los artistas contemporáneos de las problemáticas actuales.

Es evidente, que esta 12ª edición no alcanza a ser de ninguna manera un "sismógrafo de validez mundial" con respecto al arte contemporáneo como se autodeclara nuevamente en los comunicados oficiales. La Documenta ha arribado a la normalidad, lo que significa que se ha vuelto una exposición periódica entre muchas y que ha perdido su anterior status de "exposición mundial" o de cenit del arte internacional. (Haupt y Binder, 2013)

El ritmo tomado por documenta en las ediciones anteriores a documenta 12 (2007) se verá frenado y reconducido al formalismo que caracterizó a la propuesta de Roger M. Buergel y Ruth Noack, codirectores que supieron esquivar la norma de dirección única eludiendo también el equipo curatorial que venía enriqueciendo el trabajo del director artístico en las ocasiones anteriores. Decisiones de este tipo despertaron rápidamente fuertes críticas⁴⁶.

Bajo el título *La migración de las formas*, la premisa de esta documenta sería muy significativa, el arte contemporáneo no era lo que se hacía en la actualidad, sino todas aquellas creaciones que eran significativas a día de hoy. Para ello, el comisario y su mujer, se esforzaron por visibilizar las relaciones formales entre distintas décadas, trataron de demostrar que la cultura visual estaba configurada por un número limitado de formas básicas, modificadas por el contexto o sus focos conceptuales. Dicho de otro modo, los signos son re-definidos en función del marco sociocultural en el que son

⁴⁴ Roger Buergel, comisario principal de documenta XII, pretendía superar el número de visitas de las anteriores ediciones. (Jarque, 2007).

⁴⁵ Uno de los ejes fundamentales de la institución Documenta desde sus orígenes es la desvinculación con el mercado del arte evitando la repercusión económica directa para cualquiera de los agentes del sistema artístico. Bien es cierto que la participación en documenta, en tanto que otorga prestigio dada la repercusión social del evento, beneficia a los artistas y a sus galeristas representantes, pues revaloriza sus obras.

⁴⁶ Esta es una muestra organizada por dos falsos e intencionados estudiantes de grado y personas que realmente no les gusta las artes visuales en absoluto. Richard Dormant, The Telegraph. 19 de junio 2007.

percibidos, reflejo de una influencia constructivista que aboga por la dinámica del conocimiento determinado por la evolución de las herramientas que toda persona utiliza para acceder al conocimiento.

Pero el verdadero motivo que llevaría a esta edición de Documenta a ser la más visitada respecto a las ediciones anteriores, fue la criticada intención mediática y elitista utilizando como reclamo a Ferrán Adrià y al artista Chino Ai Wei Wei.

La propuesta del primero consistía en invitar cada día que dura Documenta (100 días) al restaurante “El Bulli” (Cala Montjoi) para que disfrutase de una experiencia culinaria. Una mesa estaba reservada cada noche para el visitante de la exposición elegido por Roger Buergel “al azar”. La segunda, *Cuento de hadas*, igual de cuestionable aunque con un tinte más político, se basaba en la invitación de 1001 chinos a Kassel para que “invadiesen la ciudad” en tandas de 200 personas que permaneciesen en grupo durante 8 días.

Que cuatro de los proyectos preparados in situ, (y exaltados con vehemencia por el director antes de la inauguración), hayan sido un auténtico desastre, evidencia a las claras la atención que Buergel ha prestado a estas cuestiones preparatorias. (D’Acosta, 2007)

Por si fuera poco, me acordaba de que esa desgraciada decimosegunda edición había acogido la también mediática iniciativa de Ai Wei Wei de sorprender a todos llevando a 1.001 ciudadanos Chinos a la Documenta de Kassel (Vila-Matas, 2014a: 29)

Para su pieza, Ai había conseguido trasladar 10001 ciudadanos chinos de círculos sociales distintos –vendedores ambulantes, granjeros, policías, estudiantes, ingenieros– a la ciudad de Kassel durante los días que duraba la muestra.

Estas personas vivirían allí y no tenían obligaciones específicas excepto deambular por la ciudad, aunque Ai dijo que esperaba que no permaneciesen juntos, la única especificación era que esos visitantes que empezaban a llegar la tarde del jueves no se marchasen de la ciudad. Todo esto costó 3,1 millones de euros⁴⁷.

⁴⁷ Artículo publicado el 12 de junio del 2012 en dw.com publicado por: redacción. (Consultado última vez, Septiembre 2015)

1. 1Localizaciones originales

1.1.1 El origen de documenta

Como hemos mencionado anteriormente, documenta nace de las ruinas de una ciudad devastada por los efectos de la guerra, del interés de reformarla y dotarla de un impulso regenerador que le ofreciese nuevas oportunidades de futuro dados los pocos habitantes que quedaban y su situación geográfica de difícil acceso a las principales vías de comunicación. En este proyecto de reconstrucción, la cultura se consideró el principal eje de maniobras dada la tradición artística que contaba desde el renacimiento con grandes colecciones de obras de este periodo. En 1947 se funda la academia de arte de la mano de un grupo de amigos pintores, escultores y arquitectos de los que destaca Arnold Bolde, primer organizador de documenta.

La relevancia de elegir Kassel como ciudad distintiva en Alemania se debía a su localización geográfica fronteriza con la Unión Soviética ya que se situaba a pocos kilómetros de una realidad política antagónica y debían utilizar una estrategia que les diferenciara fuertemente: la libertad. La cultura, y en especial la exposición, significarían discusión artística y política dando una imagen internacional distintiva respecto a las repúblicas vecinas a la vez que generaba una estructura de estabilidad a nivel mundial.

A este respecto, no es de extrañar que uno de los valores con los que nace Documenta sean el arte como lenguaje internacional para dialogar entre culturas, lenguaje como herramienta para el diálogo (la libertad) capaz de unir diferencias o dicho de otro modo, construir un bloque de culturas mayor al de la Unión Soviética.

En la organización de esta primera exposición Arnold Bolde no se conformaría con una carpa. Debido al prestigio personal del primer comisario y a la contundente propuesta teórica y artística, el comité de organización aceptó la propuesta de utilizar las ruinas del Museo Fridericianum (bajo una rudimental reconstrucción) como una segunda sede de la muestra. Su propuesta estaba bien justificada aludiendo a la referencia entre el pasado destruido y el futuro por construir.

Esta oportunidad de organizar una exposición sería la excusa perfecta para atraer a un público cultural a la ciudad que, aunque la cantidad de visitantes no sería comparable a la de la muestra de jardinería (*Bundesgartenschau*), si interesó mucho al sector de la hostelería que notaría el paso del público selecto atraído por el arte.

1.1.2 Fridericianum

Al llegar a la gran explanada, caímos en un punto geográfico en el que literalmente ya no se podía seguir avanzando a causa de la colosal aglomeración que había para entrar en el Fridericianum de la Friedrichsplatz, el museo público más antiguo de Europa, corazón de la Documenta desde sus inicios en 1955. Era impensable visitar toda la exposición y no pasar por el formidable edificio neoclásico del Fridericianum (unos de los pocos que sobrevivieron a los desastres brutales de la guerra), pues habría sido como viajar a Alemania y ni enterarse de la existencia de una ciudad llamada Berlín. (Vila-Matas, 2014a:63)

El Kunsthalle Fridericianum (Fig. 7) es el museo más antiguo de Europa, fue creado por el Landgrave Friedrich II con el propósito de construir el primer edificio destinado exclusivamente al arte (el origen de los museos) en 1779 y albergaba las colecciones de arte del propietario. Napoleón Bonaparte, durante la ocupación francesa, nombró Kassel como la capital del reinado de Westphalia y Kassel tomando el museo como parlamento debido a su localización frente a una gran plaza. También fue utilizado como biblioteca estatal cuando se impuso la regla de centralizar todos los bienes artísticos en Berlín como centro de poder prusiano.

Con ésta trayectoria cabía esperar que la propuesta de Bolde quedase justificada, pues era un símbolo del pasado de Kassel y, cabe recordar que el proyecto de documenta pretendía salvar la brecha que el imperio de Hitler había provocado censurando y rescribiendo la historia. Utilizó 5.000 metros cuadrados del museo diferenciando tres apartados: uno para las vanguardias históricas europeas, otro para los maestros que abrieron el camino del arte entre guerras y el tercero destinado a las jóvenes generaciones de artistas. El Fridericianum albergó las bases históricas de lo que hoy conocemos por documenta.



Fig. 7 Vista del museo Fridericianum

1.1.3 Karlsaue Park

Karlsaue Park era un espacio inmenso, que contaba con jardines, senderos y canales ubicados simétricamente frente al palacio de la Orangerie, el palacio de verano. Era evidentemente, leí en un periódico digital, que Kassel 2012 reproducía <<esa condición posmoderna de lo sublime: el sentido de la propia infinitud ante una experiencia de lo desmesurado que apunta hacia lo que jamás aprehenderemos ni entenderemos>> (Vila-Matas, 2014a:34)

Si Arnold Bolde fue lo que consideraríamos el primer curador de documenta: coordinador y organizador de las cuestiones técnicas de la exposición, el ideólogo sería Werner Haftmann: historiador del arte que diagnosticó los daños culturales y artísticos del nazismo recurriendo a su obra *Pintura en el s.XX* como manual de recuperación.

La primera documenta estaría protagonizada por la pintura, por lo que las obras escultóricas podían participar del espacio expositivo sin restarle atención a las piezas expuestas. En la siguiente edición, cuatro años después, ya no sería lo mismo. La participación de Eduard von Trier debida a su libro *Moderne Plastik* suplió los huecos que Haftmann había dejado en el terreno de la escultura. Ésta disciplina recuperó su protagonismo tomando no solo el interior de las instalaciones, sino en el exterior, ocupando espacios del parque Karlsaue (Fig. 8). En la segunda documenta los protagonistas fueron los escultores Constantin Brancusi y Julio González, recuperado este último por Carolyn Christov-Bakargiev para lanzar un vínculo transtemporal con el inicio de documenta.



Fig. 8 Localización del parque Karlsaue

1.1.4 Orangerie

Una hora después, quedaba perplejo en un teatro de la Orangerie al ver cómo el cantante finlandés M.A. Numminen versionaba el *Tractatus Logico-Philosophicus* de Ludwig Wittgstein y lo destrozaba a golpes de jazz, punk, rock y pop. Casi no podía ni creer lo que acababa de ver. Destrucción del Tractatus con brevedad y eficacia. Cuando vi que Numminen había hundido ese libro me entró una risita, casi ridícula, y Boston hasta tuvo que calmarme. (Vila-Matas, 2014a:188)

El parque Karlsaue corresponde a los antiguos jardines de la Orangerie (Fig. 9), palacio de verano construido a comienzo del siglo XVIII y que fue destruido casi en su totalidad en 1943. En los restos de este palacio se presentó la muestra alemana de jardinería de la que la joven documenta debía sus raíces, pero en la segunda edición, algunas de las esculturas compartían el espacio con las ruinas del palacio. La fusión de la escultura con la naturaleza y las ruinas evidenciaba la justificación expositiva, a la que Bolde añadía su personal concepción del museo como una institución anticuada.



Fig. 9 Vista del palacio de la Orangerie

2. ¿Qué piensa en documenta 13?

Rió. Quise saber de qué. Porque yo hablaba, dijo, en términos de <<colapso físico>> y de <<reponer fuerzas>> y mi lenguaje coincidía con el leitmotiv de Documenta 13, que era precisamente <<Collapse and Recovery>>. (Vila-Matas, 2014a:78)

El 9 de junio del 2012, día en el que el Eurogrupo difunde el rescate de 100.000 millones de euros pactado con España para prestar a la Banca, François Hollande anuncia la retirada de tropas para el próximo mes de julio y la OTAN bombardea Logar (Afganistán) matando a 18 civiles, abre sus puertas el Fridericianum para presentar la decimotercera edición de Documenta bajo tema de *colapso y recuperación*. Pero, a diferencia de las ediciones anteriores, exceptuando la edición de Okwui Enwezor (documenta11), la curadora Carolyn Christov-Bakargiev propone acciones vinculadas con la misma desde el 21 de junio del 2010 en las que el artista italiano Giuseppe Penone, instala su escultura *Idee di pietra* como inauguración de la dOCUMENTA(13) en el parque Karlsaue de Kassel. Este gesto inaugural será sucedido por mucho otros, en distintas localizaciones del globo, con la intención de reforzar uno de los valores más representativos de ésta documenta *worldly*⁴⁸ —deslocalizada en la medida de lo posible— y que será considerada como un <<estado mental>> (Jaques y Vilar, 2012) más que una colección de objetos y eventos.

Entre junio del 2010 y junio del 2012, mes en el que comienzan los cien días de documenta, se genera una gran cantidad de material holístico con la intención de romper con la visión antropocéntrica y logocéntrica del mundo. Chus Martínez, a parte de ser la segunda responsable de d(13), se encargará de gestionar los 100 volúmenes de ensayos que complementarán el panorama artístico, otorgando a la documenta un fuerte carácter pluridisciplinar en el que creativos de distintos campos —biólogos, filósofos, físicos, etc- exponen sus investigaciones. El objeto de esta estrategia es el de confrontar las innovaciones puntuales procedentes de distintos campos con el capitalismo cognitivo como control y dominio de la información. En palabras de Christov-Bakargiev: *personajes que están en busca del conocimiento, personas creativas del lado menos práctico de la vida. Los que intentan inventar un mundo nuevo*. (Jarque, 2012)

Así, dOCUMENTA(13) se compone por múltiples partituras las cuales pueden ser leídas desde variadas posiciones, ofrece un amplio espectro de conocimientos articulados de forma orgánica entre sí, rompiendo con la idea de archivo catalogado. Este planteamiento permite vislumbrar la actitud escéptica de la curadora y su propósito de trasladarla a todas aquellas personas que deseen acercarse a esta edición de documenta: ensalzar la duda como búsqueda continua (Jarque, 2012).

⁴⁸ La comisaria de la muestra utiliza repetidamente el término *worldly* (mundialmente) para evitar el término internacional que lleva inherente el concepto de nación (Christov-Bakargiev, 2014).

A pesar de la cantidad de información que se difunde desde esta posición curatorial, otro factor importante es la ruptura con el centralismo. Centralizar todas las actividades en Kassel habría sido un error que Christov-Bakargiev consideró desde el comienzo, pero a diferencia de Okwui Enwezor quien en *documenta 11* propone un sistema de plataformas en cinco ciudades del mundo, la comisaria extiende la muestra a países que simbolizan la situación crítica del momento con el fin de presentar el tiempo como dimensión paradigmática de la actualidad.

La *documenta* que preparaba con Carolyn y el equipo curatorial no iba a tener lugar solo la alemana Kassel sino que se extendería por Kabul y también por Alejandría, El Cairo y Banff (Canadá). A excepción de las organizadoras, del pequeño equipo de trabajo y de algún invitado, *Documenta 13* resultaría inabarcable para un solo visitante. (Vila-Matas, 2014a:22)

Una de las ramas que mayor interés ha generado dentro de los avances tecnológicos ha sido la simultaneidad, factor temporal que ha modificado la concepción de la llamada cuarta dimensión. En tres países ajenos a Alemania: el parque nacional de Banff (Canadá), El Cairo y Alejandría (Egipto), Kabul y Bamiyan (Afganistán), se realizaron eventos y conferencias retransmitidas simultáneamente, de ésta manera queda evidenciada la nueva sensación que tenemos del tiempo. También cabe resaltar las múltiples localizaciones dentro de la propia ciudad ya que, a parte de utilizar los espacios tradicionales que albergan *documenta* - *Fridericianum*, *Documenta-Halle* y la *Neue Galerie*, se buscaron localizaciones que visibilizasen otras realidades psicológicas, históricas, culturales o físicas de la ciudad (Jarque, op. cit.).

El trabajo de Carolyn Christov-Bakargiev se presenta así como una directora coral que conducen las voces para ofrecer una amplia visión del contexto creativo contemporáneo donde las artistas son catalizadoras de la situación transnacional, condicionadas por los avances, no solo científico-tecnológicos, sino por los cambios relacionales que se producen en la sociedad.

Guillermo Faivovich y Nicolás Goldberg, artistas argentinos, proponen una obra que refleja alegóricamente el espíritu de *dOCUMENTA 13*, propuesta que por motivos económicos, legales y humanísticos no pudo llevarse a cabo. Consistía en trasladar el segundo meteorito más grande del planeta desde Argentina hasta la puerta del *Friedericianum*. Este gesto, entre lo simbólico y la conceptual, representaría valores que hemos esbozado anteriormente y que se desglosarán a lo largo de este capítulo: la ironía de centralizar en Kassel los intereses artísticos de la contemporaneidad, el esfuerzo necesario para mover el segundo objeto más pesado de la Tierra frente a la simultaneidad con la que transferimos información, punto de referencia temporal— durante los 100 días que dura *documenta*— sobre las teorías de la objetualidad, cuestionamiento de la propiedad de un objeto estelar o *archifossil* (Millassoux, 2014) en definitiva, puesta en cuestión de todas las teorías antropocéntricas al ensalzar un objeto transicional de características inigualables.

Obras de tales características físicas y conceptuales son las que propondrán los 150 artistas que conforman la compilación de la presente documenta. Obras en las que su potencial como vehículo de conocimiento prevalece frente a su valor material.

Expuestas por el momento algunas de las ideas que conforman la cosmología creada por Christov-Bakargiev, cabe relacionarlos directamente con los patrones que rigen la producción artística y curatorial del comienzo del s. XXI dónde términos como arte político, contextual o relacional han protagonizado las notas de prensa enviadas a miles de redacciones en los últimos años. Puede despejarse así la incógnita del concepto en torno al cual gira esta exposición: no-concepto. Una tentativa más por eliminar de la ontología del arte su distinción por disciplinas.

Artistas, comisarios o participantes quedan presentados en dOCUMENTA (13) de manera horizontal, sin diferenciar cualitativamente el objeto de estudio de cada uno de ellos e introduciendo en la ecuación a los investigadores procedentes de campos a priori alejados, a los diversos públicos interesados por motivos que, durante más de tres años, han acudido a los eventos relacionados con la exposición o a los que hemos indagado en un fértil terreno de documentación generada *ad hoc* y de la que se valdrán en las próximas generaciones para seguir construyendo nuevo conocimiento.

(...) La intervención de Huyghe era una de las cumbres de aquella documenta, pues entre otras cosas tenía la virtud de no agotarse en una sola visita, se trataba de una instalación que se abría a interpretaciones de todo tipo. A uno, después de verla por primera vez, le quedaba el recuerdo de la extraña armonía entre lo animado y lo inanimado. (Vila-Matas, 2014a: 243)

Si hemos considerado tomar documenta 13 como paradigma, no es solo por su particular forma de heredar los valores de la exposición quinquenal (universalidad del lenguaje del arte, la voz de los artistas/creadores como discursos contemporáneos y la intención reconciliadora entre las distintas culturas), sino por sus características principales⁴⁹ que recogen las manifestaciones curatoriales y artísticas de la actualidad. Por otro lado, la compilación de “datos” dispuestos en la exposición hace referencia directa al interés de la comisaria por manifestar la influencia que ejerce el efecto internet en las formas de acceder al conocimiento y la posibilidad que ofrece de ser intercambiado por los usuarios. Es así como Carolyn Christov-Bakargiev nos presenta un nuevo estatuto de pensamiento, una invitación a pensar desde las redes que se generan entre los objetos, ya sean animados o inanimados, para producir ulteriores entramados de significados. Según Henry Madoff: el arte *no necesariamente significa un intercambio en términos de lenguaje sino que también se da (dicho intercambio) en la atmósfera, en la imaginación sugerida y la referencia, en la presencia palpable (experiencia) como lenguaje* (Madoff, 2012).

⁴⁹ La incorporación de otras fuentes de información, el alejamiento de los métodos y técnicas ortodoxas, la incorporación de los ciudadanos a la esfera del arte en lugar de meros espectadores, la presencia de internet como espacio virtual para la visibilización de sus prácticas o la rentabilización de los presupuestos con el fin de integrar a el máximo número posible de participantes.

La forma que tiene la comisaria de presentar a los visitantes este complejo sistema de referencias está basada en una primera estructuración deslocalizada. Los públicos que desean ser partícipes de esta edición de documenta se enfrentan a un circuito expositivo inabarcable, igual que sucede en las capitales occidentales los días que las galerías inauguran sus exposiciones, o los cortos periodos de tiempo en los que los artistas se organizan para abrir las puertas de sus estudios al público. La curadora reproduce la sensación generalizada que se da, por ejemplo en Nueva York, cuando abre sus puertas Armory Show y le siguen VOLTA, Independent, Spring Break Art Show, Moving Image, The Art Show-ADAA⁵⁰, exposiciones colectivas en galerías de toda la ciudad, eventos, performances... En estos casos citados es imprescindible trazar una ruta según los intereses en juego debido a la oferta inmensurable, toda persona verdaderamente interesada debe diseñar su recorrido personal de la misma manera que les sucede a los visitantes de d(13). Una vez que estos espectadores han aceptado la pretensión de la comisaria ("Quiero que la exposición evoque una realidad de nuestro tiempo") se enfrentarán a un segundo estado marcado por el carácter pluridisciplinar y polilógico del material expuesto.

Se puede pensar que a primera vista la expansión es excesiva y abrumadora, que se pretende abarcar mucho, que no hay un hilo conceptual claro y fácil de seguir, y que la presentación del proyecto y sus objetivos tienen un punto ambicioso. Pero el intento es oportuno. La cuestión es cambiar la duración y el orden de lectura al que estamos acostumbrados por un ritmo y una intensidad que provoquen extrañeza para inventar otro tipo de pensamiento crítico (Canela, 2013).

Si recordamos la exposición ATLAS (Didi-Huberman, 2009) (Fig. 11), el comisario propone el montaje de la exposición como un atlas, como una *presentación sinóptica de diferencias cuyo objetivo es hacer entender el nexo*⁵¹, encontramos un orden de catalogación que produce una cierta categorización de los documentos expuestos. Si bien es cierto que en la citada exposición el sentido que buscaba el curador era muy distinto a los intereses de d(13), en las exposiciones de archivo se establece una forma categórica de ordenar el conjunto de información en lugar de componer una mirada crítica respecto al flujo de datos que caracterizan nuestra sociedad.

La intención de Christov-Bakargiev escapa de la catalogación en la que fácilmente puede caer una exposición del arte contemporáneo rehuyendo de la estructura lineal, motivo que justifica su constelación de propuestas artísticas vinculadas entre sí formando una trama sobre la que situar al espectador en un estado de

⁵⁰ Ferias de arte que orbitan alrededor de Armory Show en Nueva York durante los cinco días que dura la muestra. Artistas, curadoras, críticos, galeristas y todos los participantes de la escena del arte internacional se dan cita en ésta ciudad cada año, no solo para conocer la tendencia del arte contemporáneo, sino también para establecer nuevos contactos, buscar clientes, conocer artistas o planear proyectos.

⁵¹ En el catálogo de la exposición *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, escrito en su totalidad por Georges Didi-Huberman, editado por TF Editores/Museo Reina Sofía y en el vídeo presentación del MNCARS de la exposición ATLAS: <https://www.youtube.com/watch?v=WwVMni3b2Zo>

cuestionamiento frente al orden dominante. Utiliza el ejercicio de exponer para transitar entre sus relaciones y reconocer la trinchera política del intersticio⁵².

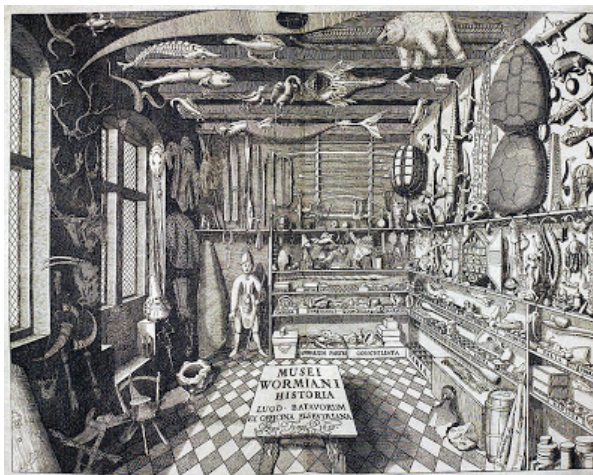


Fig. 10 Cuarto de las Maravillas de Worm en el frontispicio de *Musei Wormiani Historia*. Los intentos por organizar y catalogar el mundo y organizar lo que entendemos por realidad son especialmente frecuentes con los albores de la Edad Moderna cuando el hombre desplaza con su razón las interpretaciones mitológicas del mundo.

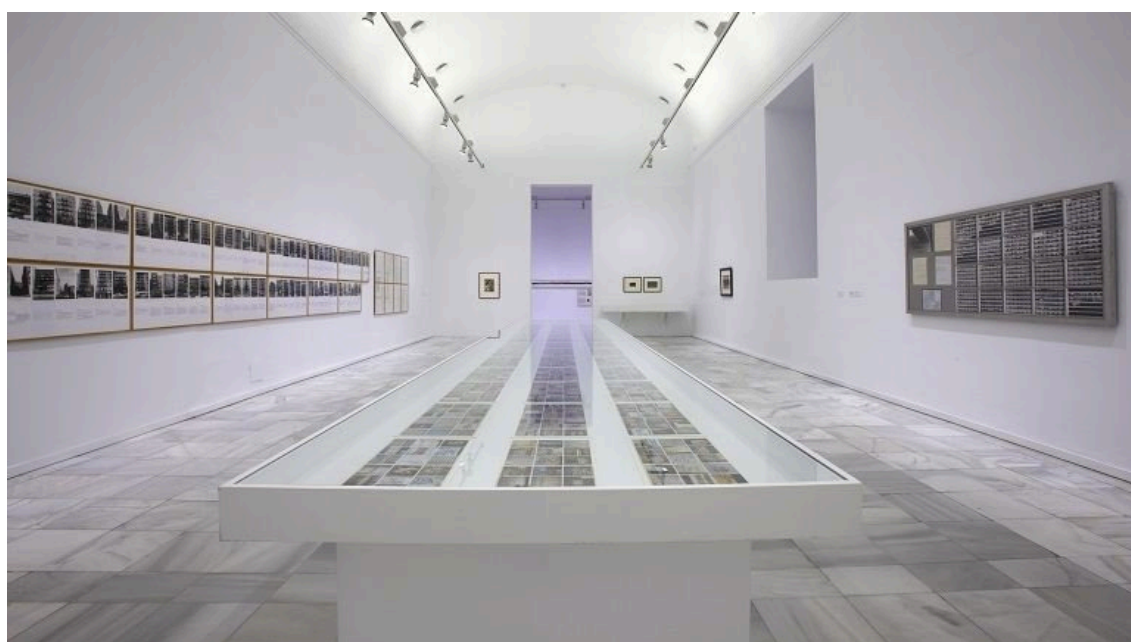


Fig. 11 Vista de una de las salas que forman la Exposición ATLAS (Didi-Huberman, 2009). Esta exposición, a pesar de que utiliza la catalogación y ordenación del material expuesto, cumple con la intención de situar a los visitantes en un estado de escepticismo desde el cual leer los códigos de la estructura social dominada por <<la realidad>>.

⁵² Recurso al sentido de intersticio en este contexto como lugar que no pertenece al artista, ni al comisario sino al espectador, en su interpretación cognitiva de las representaciones puestas en diálogo, quien activa con su cuestionamiento de las posibilidades políticas de la disposición de las obras. Este espacio de intersticio distribuye formas de participación propias que propicia nuevas formas de comunidad.

2.1 ESTRUCTURA

2.1.1 Algunas consideraciones sobre la estructura de la exposición

Pensar en una exposición es pensar en el formato de interacción entre artistas y ciudadanía lo que conlleva el estudio y la investigación sobre la sociedad en la que se trabaja. Como tecnología de la información existen una serie de procedimientos que han ido evolucionando a lo largo de la historia dependiendo de sus fines. El conocimiento generado ha conformado una serie de procedimientos, recopilados a lo largo de los años como sucede con el resto de técnicas procesuales útiles para los ámbitos profesionales. En este trabajo no nos detendremos en las técnicas pragmáticas sino en los factores conceptuales que intervienen en la construcción y transmisión de un discurso. Por este motivo no podemos perder de vista, como dice Silvia Cossío, que la exhibición de obras de arte conlleva una serie de componentes que son comunes en todos los medios de comunicación y de información (...). El artista exhibe unas obras que un espectador recibe (Cossío, 2009:19).

Para comprender el valor de documenta (13) como paradigma en el terreno de la producción curatorial y artística, debemos exponer previamente la evolución de las exposiciones artísticas para poder valorar las rupturas que produce respecto a la tradición expositiva. El cambio más importante que se produjo en la documenta del 2012 fue derribar la estructura. No nos referimos al formato, ya que como hemos visto, en la historia han existido innumerables formas de exponer muy innovadoras como puede ser montar una exposición en los vagones de un tren que recorrió la Unión Soviética, organizar cenas en las que las mesas están intervenidas por artistas, o incluso exposiciones en una casa de muñecas, pero todas ellas mantienen una estructura lineal en la que las obras se suceden. En documenta 13, los usuarios tenían un punto de partida -la rotonda del Kunsthalle Fridericianum- pero desde allí la trayectoria se desvanecía y quedaban inmersos en una sucesión de propuestas artísticas que se extendían por la ciudad sin ningún orden explícito.

En este punto cabe recordar la definición de exposición que hace Martí Manen; para el comisario:

la exposición no es nada más que una serie de elementos casi invisibles que terminan generando un entramado mediante contenidos diversos. Que generan un contexto –y un tiempo– que puede permitir una recepción y una interacción con el trabajo de los artistas y otros agentes culturales. (Manen, 2012:9)

Es así como la comisaria de la última documenta desorientó a los visitantes en un contexto de contenidos muy diversos en los que el tiempo material se convertía en el enemigo principal ya que se solapaban conferencias, acciones, pases de visitas y eventos que los espectadores debían decidir visitar.

Volviendo a la estructura de las exposiciones, es momento de realizar un breve recorrido por las formas de mostrar que nos servirán para entender el carácter

transgresor de la última edición de documenta en tanto que escapa del orden como herramienta estructural.

Desde que el hombre habitaba las cuevas existe un sentido expositivo, una necesidad por crear y mostrar⁵³, sin embargo los fines han variado enormemente. En las pinturas rupestres ya se buscaban los relieves adecuados para la reproducción de las inscripciones mágicas que realizaban, como han podido demostrar arqueólogos e historiadores, las primeras mujeres y hombres buscaban los lugares más profundos de las cavernas para producir sus imágenes místicas, ordenaban el espacio en secciones: una destinada a la vida cotidiana y otra para las ceremonias místicas. Con las sociedades antiguas se rompe la dependencia con el espacio y comienzan a introducir el poder terrestre-divino que da pie a templos rudimentarios en los que se preservan los objetos simbólicos. Éstos irán “embelleciéndose” con el desarrollo de las civilizaciones. En la civilización griega se incorpora la utilidad y lo social a las manifestaciones artísticas sirviendo como canales de difusión de valores sociales, lo induce a una ordenación de las producciones en los espacios cotidianos de acceso directo a los habitantes. Roma hereda del helenismo las cualidades que dotan de prestigio social y se descubre el potencial de la iconografía, restringiéndose por el momento a palacios y viviendas. En una segunda etapa se explotará el poder de la iconografía como herramienta de propaganda en lugares públicos. El orden y la disposición de las producciones artísticas⁵⁴ se convertían en una estrategia de dominación, engrandeciendo el sentido de pertenencia a una civilización de valores difundidos constantemente por medio de las obras artísticas.

El cristianismo mantiene el sentido propagandístico de los romanos sirviendo la imaginaria como tecnología doctrinaria para imponer una única realidad, pero genera una estructura de los espacios sagrados diferente, más proclive a los valores judeo-cristianos de subyugación y resignación. Durante la Baja Edad Media también conviven los ornamentos de tradición romana para decorar palacios, villas y espacios urbanos como factor de prestigio social, sin embargo, tendrá su máximo auge en el Renacimiento que se orientará al legado Romano como cualidad de orden y belleza. Es también en este periodo en el que se retoman las colecciones de objetos preciados que ocupan los lugares de tránsito en los palacios como pasillos y corredores⁵⁵. La ordenación está basada en la forma de las piezas, en estructuras geométrica dentro de la arquitectura del espacio sin atender a su temática pero generando un itinerario propiciado por la disposición en forma de trébol. El sentido de estos trayectos era el disfrute estético agradando el paseo y la mirada de los habitantes. En este periodo se inician una serie de experimentaciones e investigaciones que culminarán en la

⁵³ Si bien es cierto que las pinturas de las cuevas tenían fines místicos y formaban parte de los rituales religiosos, el hecho de que no fuesen eliminados una vez finalizada la ceremonia les otorga un estatus perenne válido en nuestra proposición de considerar las pinturas rupestres como una rudimentaria forma de exposición.

⁵⁴ Es de gran importancia el hecho de que los botines de guerra (objetos valiosos cuya estética ornamental y simbólica pertenecían a concepciones de otras civilizaciones) se expusieran en los lugares públicos a modo de rudimentarias e ilegítimas exposiciones internacionales. A través de estas muestras de bienes saqueados, los habitantes podían acercarse a otras formas de concebir el mundo.

⁵⁵ Como muestra de ello tenemos las Galerías de los Uffizi, que podría considerarse el nacimiento de las salas expositivas. (Villa, 2003)

Ilustración con la creación de los reales museos. Frente a las ventanas se situaba la pieza principal para recibir la luz natural, dejando los intervalos entre ventanas para las obras secundarias. Esta disposición cambió al percatarse de que la luz directa deterioraba las obras y dificultaba su visión. También se introdujo el orden cronológico para uniformar la atmósfera y trasladando las obras emblemáticas a los salones para dar un sentido lógico al almacenamiento expuesto de los bienes artísticos.

Aunque no podamos hablar propiamente de exposición⁵⁶ pues por el momento carecen de narración que les vincule entre ellos, se puede percibir la intención de tender a su disposición objetos que susciten algún tipo de interés no utilitario. Es de prever que sin esta tendencia humana la historia del arte habría sido muy distinta, y cabe preguntarse también si las bienales internacionales, si documenta o cualquiera de las instituciones del arte no son los reductos históricos de una concepción del arte como forma de distinción en la que los responsables de las piezas —sean propietarios o no— demuestran su prestigio mostrándolas. Y detrás de esos responsables está la estructura que consideran más adecuada para sus intereses. La estructura, al fin y al cabo, es la herramienta de la que se valen los curadores y las curadoras para construir su discurso mediante el cual encarnar modelos de organización. En este recurso reside el poder que entraña la exposición como dispositivo. Como sostenemos en nuestra hipótesis, la curadora Christov-Bakargiev distribuye su poder entre los participantes de la exposición al ofrecerles el lugar que consideran más adecuado para mostrar sus obras, eludiendo así el dominio de la estructura.

Retomando la evolución histórica de la estructura expositiva, pasamos de la lógica renacentista a la saturación Barroca que deja su rastro en el desarrollo de las exposiciones en occidente⁵⁷. Pasado el Renacimiento, se explota el ornamento como forma de resaltar la estructura arquitectónica relacionando los parámetros y techos con decorados sirviendo para explicar estructuralmente la diferente articulación de los elementos constructivos. También es en el Barroco cuando se inician las reflexiones sobre la función del marco como límite y frontera entre la pintura y el muro.

A finales del s. XVII, con la introducción de la razón como factor diferencial entre las personas y los animales, establecimiento de la lógica antropocéntrica del ser humano como epicentro de las relaciones en el mundo, se establecen las exposiciones como recurso pedagógico que servirá para ilustrar a las masas. Las exposiciones comienzan en esta época a pensarse, no solo desde aspectos formales, sino como medio de planteamiento intelectuales. Cabe diferenciar entre la *concepción filosófica de la exposición* en donde <<lo bello>>, cualidad de las producciones de hombres libres, permite a los espectadores acceder al <<bien>> recurriendo a las obras clásicas para instruir al pueblo, y por otro lado la concepción histórica de la exposición que despierta la memoria y la imaginación en un didactismo histórico que refuerce el

⁵⁶ Ellis Burcaw hace una distinción entre exhibición y exposición: con la primera se refiere a la muestra de objetos y la segunda incorpora la interpretación de los objetos, característica asociada con la idea de relatar, construir una historia a través de los significados que portan los objetos mostrados.

⁵⁷ El arte, al tratarse de concepciones cambiantes según el periodo histórico, determina lo que se ha registrado como exposiciones artísticas pero se podría iniciar otra larga investigación sobre exposiciones y eventos artísticos que encajarían en nuestro paradigma de arte contemporáneo.

sentimiento de pertenencia al estado-nación. En esta época el museo de Kassel será el precedente para el diseño de exposiciones museísticas. La rotonda del Fridericianum, utilizada desde 1955 como eje central de las futuras ediciones de documenta, se reservará para exposiciones iconográficas y las galerías contiguas marcarán un recorrido cronológico y por estilos. En el 2012, esa rotonda que durante siglos sirvió para albergar exposiciones categóricas se transformará en una mezcla de piezas muy dispersas, sin sentido aparente pero que ofrecerá un nudo entre las transversalidades que sustentan la documenta 13.

El s. XIX mantendrá la evolución *cientifista* del montaje de exposiciones incorporando las escenografías o ambientaciones con la intención de generar atmósferas en las que el público se sienta inmerso. La especialización racional y científica se da al incorporar a los museos los gabinetes de curiosidades y los armarios de arte, necesarios de un orden lógico diferenciado por los imperativos lógicos de la época colonial. La idea de museo como almacén, iniciada en el renacimiento, queda desfasada y se le otorga al museo el estatus de institución legitimadora de manifestaciones culturales regidas por el dominio occidental. La tendencia estadounidense se apoderará de los diseños expositivos dando un carácter formativo y didáctico a los museos bajo el prisma científico y surgiendo las exposiciones itinerantes como los camiones capitoné que recorrieron Virginia con colecciones de arte contemporáneo. Así se iniciará un proceso de fundamentación e investigación sobre las cualidades de la museografía en las que se establecen dos de las características que seguirán hasta nuestros días:

- metodología global, utilizar todos los recursos necesarios para presentar los materiales expuestos, sean o no procedentes del sector del arte y
- organización unitaria, se consolida la figura del organizador como diseñador de la muestra y encargado de su concepción y la formación de un equipo formado por profesionales de distintos campos que ponen sus conocimientos al servicio del organizador.

Esta evolución de las formas expositivas tradicionales culminaría en 1934 cuando se convoca en Madrid el *Congreso sobre los sistemas de presentación* que abordaría temas considerados de gran importancia como la disposición de las piezas, su ordenación, la tendencia a la ambientación o por el contrario la asepsia y la integración de las piezas entre otros temas. Los resultados de dicho congreso durarían apenas unas décadas. Tras el final de la Segunda Guerra Mundial, la ruptura respecto a los modelos museográficos, iniciada a principios de siglo por las agrupaciones de artistas críticos con las definiciones del arte, afectará a la idea de museo extendiendo un sentimiento internacional anti-museístico que llegará a influir en la concepción de documenta durante sus primeras ediciones.

Esta tendencia de ruptura con el poder hegemónico que se albergaba en los museos, será uno de los síntomas de las nuevas manifestaciones artísticas como el arte minimalista, el auge del conceptual, las acciones y *happening*, que se oponían a la materialidad del arte, o el *land art* en su intención de responder críticamente a la atemporalidad de los espacios destinados al arte. Estas concepciones del momento artístico posicionarán al espectador en un estatuto de copartícipe de la reflexión

artística dotándole de la responsabilidad activa que continuará progresivamente hasta nuestros días. Será así, pues, cómo se establecerá definitivamente (Alonso y García, 1999:16) la necesidad de un agente capaz de poner en escena objetos cuya interpretación contará y comunicará relatos: el curador como agente empoderado en el dispositivo expositivo.

En este sentido, Carolyn Christov-Bakargiev ha tratado de disuadir el poder hegemónico de la figura del curador. Para llevarlo a cabo optó por una dirección de documenta repartida entre un equipo de asesores⁵⁸, encabezada por Chus Martínez, y buscando a una multitud de profesionales de campos muy diversos⁵⁹ que permitiese una verdadera globalidad de recursos para ofrecer a los visitantes una amplia red de sentidos.

Las ideas conformadas en la segunda mitad del s. XX respecto a la relación de las obras de arte con el espacio se mantendrán hasta nuestros días:

-ASÉPTIA: búsqueda de la separación entre la obra y el espacio a través de las técnicas que caracterizan al *cuadro blanco*. Entornos asépticos en las que la máxima atención la reciben las obras expuestas sin establecer ninguna relación con el espacio.

-MANIPULACION TRADICIONAL: que perdura actualmente en los Museos Nacionales y en las pinacotecas donde el orden por criterios estilísticos, temáticos, cronológicos y demás determinan el diseño de las muestras.

-AMBIENTACIÓN/ESCENOGRAFÍA: cualidad explotada por los grandes centros de arte, especialmente, tras la consolidación de una sociedad marcada por el espectáculo mediático. Esta formalización sitúa al museo bajo las expectativas de un público deformado por el sensacionalismo cinematográfico y televisivo.

-AMORTIGUAR LA TENSIÓN ENTRE ESPACIO Y OBRAS: ésta es una característica reconciliadora entre la asepsia en el lugar expositivo y la ambientación. Busca un punto equilibrado entre la correcta percepción de las piezas expuestas y su relación con un espacio intervenido⁶⁰ según la temática.

-INSTALACIÓN: en exposiciones en las que los comisarios tratan de involucrar a los artistas en el propio diseño de la exposición, suelen solicitar la producción de obras específicas para el lugar en el que serán expuestas. La intención suele responder al compromiso de la curadora por resaltar matices distintivos que caracterizan al espacio en el que se desarrollará la exposición.

⁵⁸ Mario Bellatin, Iwona Blazwick, Ali Brivanlou, Donna Haraway, Salah M. Hassan, Pierre Huyghe, Michael Petzet, Alexander Tarakhovsky, Michael Taussig, Jane Taylor, Anton Zeilinger.

⁵⁹ Desde panaderos hasta astrofísicos. Presentación en prensa del programa Maybe Education: http://www3.documenta.de/fileadmin/press/for_the_press/press_kit/en/5_Maybe_Education_and_Public_Programs.pdf

⁶⁰ En el caso de las grandes exposiciones mediáticas, como la del programa Cuarto Milenio, quienes diseñan las intervenciones de los espacios no son artistas sino diseñadores que ponen su creatividad al servicio del comisario con el objeto de satisfacer al público que desea ser sorprendido no solo por las obras, sino por la ambientación de la exposición.

Estas características denotan la importancia que se le da al espectador en el triángulo objeto-espacio-espectador que responde a la hipótesis de esta investigación en la que el entendimiento del dispositivo de conocimiento depende de la distribución del poder entre artista-comisario-espectadores en la estructura espacial de la exposición. La experiencia del espectador en la exposición, como dicen Alonso y García, está condicionada por el espacio, pero también define la realidad de la exposición y la experiencia del visitante (1999:41) originando un espacio fenomenológico.

2.1.2 La estructura deslocalizada de documenta (13)

La Documenta que preparaba con Carolyn y el equipo curatorial no iba a tener lugar sólo en la alemana Kassel, sino que se extendería por Kabul y también por Alejandría, El Cairo y Banff (Canadá). A excepción de las organizadoras, del pequeño equipo de trabajo y de algún invitado, Documenta 13 resultaría inabarcable para un solo visitante. (Vila-Matas, 2014a:22)

Como hemos mencionado anteriormente, la intención de trasladar documenta a otros puntos geográficos, al otro lado de los límites alemanes, no es original de Carolyn Christov-Bakargiev. En el 2002 Okwui Enwezor ideó un sistema de cinco plataformas multidisciplinares dedicadas a cinco temas distintos en distintas localizaciones: <<Democracia no desarrollada>> (Viena y Berlín), <<Experimentos con la verdad>> (Nueva Delhi), <<Creolité y la criollización>> (Santa Lucía), Bajo el asedio (Freetown, Johannesburg, Kinshasa y Lagos) y por último <<Universes in universes>>, la exposición desarrollada durante los 100 días que dura documenta en Kassel. No es coincidencia que se le pidiese la dirección a Enwezor, de origen nigeriano pero formado en los Estados Unidos. La necesidad mediática de incluir realidades no occidentales en el reconocimiento artístico que ejerce documenta, fue un síntoma de la importancia que adquieren los estudios post-coloniales en occidente. A pesar de que el origen de estos estudios (anticolonialistas) coincide con la independencia de la India (1947), lo cierto es que hasta finales⁶¹ del S. XX no se establece en el ámbito académico, permeando en la capa social ya entrados los 2000. Como cabía esperar, el director de la undécima edición organizó una serie de exposiciones y conferencias fuera de Kassel (e incluso de Alemania) los meses anteriores a la inauguración en Kassel.

Con motivos muy distintos, en 2007, Roger M. Buergel rompió con la exclusividad de Kassel para incorporar a la muestra el restaurante “El Bulli” en Cataluña, donde cada día una pareja de visitantes eran invitados a cenar. En este caso, lejos de ser una estrategia poscolonialista en la que se criticase la estructura mundial jerarquizada geográficamente, la intención era incorporar al terreno del arte contemporáneo la investigación culinaria.

⁶¹ Los textos clave de esta corriente son «Orientalism» (Edward Said) «Los Estudios de la Subalternidad. Deconstruyendo la historiografía» (Gayatri Spivak) y «Bajo los ojos de Occidente» (Chandra Talpade Mohanty), 1978, 1984 y 1985 respectivamente.

Por otro lado, a Christov-Bakargiev no solo le interesa traspasar las fronteras europeas, sino también apoyarse en la característica esencial de la primera década del s. XXI: la simultaneidad. Si en el 2002 Okwui Enwezor excedió los límites territoriales de Kassel para dar la mano a otras realidades, en la última edición de documenta la curadora introduce la nueva forma de entender el tiempo y el espacio en la actualidad. El efecto Internet no solo ha modificado la concepción del tiempo al ofrecer una comunicación instantánea entre dos localizaciones geográficas distantes, sino que, por ese motivo, ha relativizado el espacio y con él las relaciones humanas. En nuestros días el espacio y el tiempo son virtuales en la mayoría de los casos poniendo en duda la idea de tiempo *real* o espacio *real*.

En la extensión de documenta, el tiempo se convierte en un enemigo del visitante, en un enemigo o en un agente de reflexión, un elemento más integrado en esta exposición que pretende resaltar la velocidad con la que las noticias se expanden y evitar la atención descuidada con la que nos enfrentamos a la información actualmente. Tanto la extensión de la muestra, como la duración que exige cada visita, son las estrategias de la comisaria para enfrentarse al tiempo de la producción en la era de la red social.



A través de lo que fue diciéndome, me enteré de que el Dschingis Khan no se hallaba en un lugar muy céntrico de Kassel, sino todo lo contrario, estaba al sur del Parque de Karlsaue, que a su vez colindaba ya con la zona boscosa. En otras palabras, el chino se hallaba en las afueras de Kassel. (Vila-Matas, 2014a:18)

Si el uso de otras ciudades internacionales como sedes de documenta es relativamente reciente, la búsqueda de espacios alternativos dentro Kassel es más frecuente en la historia de la exposición. Comenzando por la transgresora idea de Arnold Bolde de rehabilitar velozmente el Fridericianum para la primera edición, en sustitución al originario espacio cedido en la exposición internacional de jardinería, se han ido sucediendo en cada una de las ediciones la incorporación de nuevos lugares.

Las exposiciones en las que el espacio de muestra es parte del discurso curatorial, suelen deberse a proyectos alternativos que están alejados de las instituciones debido a que son éstas últimas en las que buscan prestigio los comisarios y las que disponen de presupuestos para cubrir gastos y remuneraciones. Existen casos como el de Jan Hoet con su *Chambres d'amis*⁶² (Hoet, 1986) o la *Visita a las carboneras* en la exposición de Isidoro Valcárcel Medina (Valcárcel, 2009) en donde la institución accede, permitiendo a comisarios o artistas descontextualizar la trayectoria de los espectadores para incorporar nuevas capas de lectura a la muestra.

En los centros de arte y salas expositivas, las exposiciones están restringidas a los espacios habilitados para ello. Toda propuesta, para transgredir estas limitaciones, debe cumplir rigurosos trámites burocráticos y contar con una consistente fundamentación que justifique la intención. Por ello, el lugar de ensayo para evaluar este tipo de iniciativas “contextuales” suele localizarse en espacios destinados a fines distantes del arte cuya normativa sea más permeable o no cuente con ella como pueden ser locales comerciales en desuso, inmuebles deshabitados o cualquier espacio que permita la circulación de espectadores. Cabe destacar *The Shunt*, un evento semanal ubicado en las antiguas vías de la estación londinense London Bridge que albergaba en sus numerosas salas propuestas de creadores (artistas, comisarios, *performers*...) cuyos proyectos requerían las características del lugar. En Nueva York, el colectivo de comisarios No Longer Empty, trata de visibilizar espacios cerrados al público diseñando exposiciones específicas con artistas cuyas obras encajan con el tema y lugar de la exposición. En Madrid, el proyecto *SE ALQUILA*, lanza convocatorias periódicas bajo una temática concreta que son sostenidas por espacios en desuso acordes con el propósito de la convocatoria.

⁶² *Chambre d'Amis* fue un proyecto realizado por Jan Hoet para el Museo de Arte Contemporáneo de Gante que él mismo dirigía. Se realizó en 59 casas privadas por toda la ciudad. El comisario quería enlazar el arte con la vida cotidiana invitando a los artistas participantes a trabajar con el espacio que se les asignaba en cada casa y con los objetos personales que se encontraban ahí. Otra de las impresiones que buscaba despertar en los públicos era la sensación de formar parte de la obra en lugar de permanecer inevitablemente enfrente de ellas como ocurre en los museos tradicionales.

Este tipo de iniciativas en las que el espacio es un elemento más, no debe delimitarse solo a las cualidades físicas de la localización, sino que la exposición, como estructura en el entorno social, a demás de visibilizar espacios restringidos, también influye en el desarrollo ordinario de los hábitos en el lugar. La realidad de un restaurante chino se ve trastocada: los públicos cambian, las dinámicas de los trabajadores también, el barrio recibe una afluencia nueva durante un tiempo. “Estado” que perdura durante un tiempo, pasado el cual, las rutinas vuelven a estabilizarse y queda un recuerdo en los vecinos distinto al de los visitantes. Ante el disturbio producido y sus consecuencias existen muchas posturas a las cuales no nos referiremos, pero lo cierto es que se producen dos modelos de experiencias artísticas por sus efectos influidos del arte. La óptica en cada modalidad es distinta y está provocada por diferentes estímulos quedando centralizada la experiencia del escritor como nexo entre lo cotidiano y lo extraordinario. Los espectadores acuden a un punto alejado del centro para encontrar a un escritor trabajando entre otros trabajadores, es inevitable intuir que aquí el visitante será un agente externo que interfiere en la jornada de trabajo de ciertas personas.



Fig. 13 Vista del restaurante chino Dschingis Khan, Auedamm 48, 34121 Kassel, Alemania

2.2 CONTENIDOS

2.2.1 Las lenguas de una exposición

La exposición comisariada, especialmente en el caso de las exposiciones colectivas⁶³, representa un ejercicio político que fomenta la transmisión de planteamientos colectivos desde la particular visión de unos ciudadanos (curadores y curadoras) que tratan de exponer ideas desarrolladas sobre algún tema, usando los recursos que ofrece el arte contemporáneo. Ello nos lleva a pensar la exposición como una plataforma de elementos relacionados entre sí y con otros agentes a través de encuentros o desencuentros.

Las líneas de conexión aparecen cuando las partículas unidas, cargadas con valores propios, son puestas en diálogo para ampliar dichos valores con los sentidos aportados por las otras partículas. Este juego de emergencias de nuevos sentidos, son activados desde una intención externa basada en una decisión fundamentada por otras construcciones ideológicas —propias de comisarios o artistas— que añaden una plusvalía cognitiva a dichas partículas o elementos que conforman la exposición. Desde esta perspectiva debemos *pensar* al comisario como un artista que utiliza un medio para desarrollar sus planteamientos, de igual manera que se puede usar el montaje audiovisual en una *videocreación* o la dirección de personajes en una pieza teatral. Esas conexiones provocan un ritmo interno del que emerge una coreografía y fluye la negociación de un sentido, facto que provoca el cuestionamiento de relatos homologados debido a la realidad del espacio expositivo en contraste con la realidad cultural. *Si una pieza nos explica un proceso creemos el proceso, si una pieza nos habla de unas fuentes de información creemos en la existencia de tales fuentes.* (Manen: 2012, 82)

Si Martí Manen defiende la exposición como red de conexiones, Juan Luis Moraza (2015) sostiene que la inteligencia humana se organiza a través de redes y campos sémicos por medio de <<*matrices de sentido*>>, apropiándose de datos que provienen del exterior y de las propias vivencias organizándolas en redes de categorías de sentido. En el cerebro hay un sistema de límites y de distancias en la que nuestras experiencias se acumulan en terrenos regidos por *redes de sentido* con probabilidades de ocurrencia. La originalidad se basa entonces en corresponder categorías, a priori, distanciadas.

Tanto las conexiones del primero como las correspondencias del segundo, guardan una relación en lo que a la organización de conocimientos se refiere. Estas dos posturas o postulados desembocan en el silogismo que representa el trabajo de Christov-Bakargiev para la pasada documenta. Si pensamos en la cosmología de

⁶³ Las exposiciones individuales pueden ser diferenciadas en dos tipos; las organizadas por una institución, ya sea pública o privada (como en el caso de las galerías de arte) y las organizadas de forma particular por un agente que interpreta la figura del curador, y un artista. La diferencia entre ambas es la finalidad, pues en el primer caso se buscan beneficios comerciales o mediáticos —económicos o de repercusión—, mientras que en el segundo nace de la necesidad de exponer una reflexión artística.

documenta 13 encontramos una exposición referencial (*The brain*), organizada por <<matrices de sentido>>, conectada con muchas otras y de cuyas conexiones brotan sentidos nuevos que comparten ambas exposiciones. Así, la pluralidad de discursos en Kassel 2012 perteneciente a distintas *redes de sentido* (neurociencia, permacultura, arqueología...), fue puesta en diálogo desde sus correspondientes campos de investigación, aportando visiones originales producidas por la sinergia entre diferentes conocimientos unidos en un mismo objeto.

Este tipo de gramáticas componen la lengua expositiva. Las obras funcionan como elementos lingüísticos coordinados entre sí con la voluntad de *decir algo*. Pero a su vez, los elementos lingüísticos, al tratarse de ideas encarnadas por parte del artista, también tienen su disposición a *decir algo*, lo que provoca una gran variedad de capas de lecturas a las que puede acceder el espectador. Al mismo tiempo, la óptica de los visitantes despertará más capas, más relaciones y líneas escondidas que superan las deliberadas por artistas y curadoras. Ese entramado de capas de lecturas procedente de las conexiones entre objetos expuestos, sumadas a la estructura de la localización acciona un flujo de reflexiones que embullen al visitante en un espacio de contingencia.

El espacio expositivo se transforma en un canal de lectura crítico. Multitud de registros graduados a modo de coro en donde los tonos y las voces dibujan el camino hacia posiciones favorables para el entramado social constituido por la cultura como concepto político. Esto se produce al enlazar dos posiciones de pensamiento: el planteamiento de dos ideas, a simple vista inconexas, pero cuya vinculación produce una nueva forma de ser miradas, generando una postura tácita que no reside en ninguno de los planteamientos anexionados, sino en el diálogo que sucede. La utilidad de este juego relacional también ofrece la posibilidad de desligar la realidad con su referente simbólico, producto de la convención cultural. Juan Mayorga, en su artículo sobre las Elipses de Benjamin (Mayorga, 2010), dirá sobre este peculiar espacio: *ese espacio puede ser llamado imagen dialéctica, que no es el vínculo de dos objetos distantes, sino el lugar tenso y denso creado por un emparejamiento improbable*.

Entonces, pensar el comisariado de arte como la actividad de sustraer el espacio entre objetos, entre discursos, nos lleva a considerar su doble actividad creativa: una de ellas basada en la investigación y la otra en la imaginación. La primera de ellas exige de la actividad curatorial una gran cantidad de datos relacionados con los objetos (materiales o inmateriales) que selecciona. La segunda requiere de la capacidad imaginativa del ser humano de traspasar las distancias de las que habla Moraza respecto a sus *redes de sentido*, de construir la *imagen dialéctica* benjaminiana. El ejercicio curatorial nos devuelve la capacidad crítica e imaginativa, recabando información sobre un determinado campo y articulándola de tal modo que el receptor del discurso curatorial ejercite la imaginación suscitada por el comisario para elaborar (incorporar) la información aportada desde otros parámetros de pensamiento que inciden en la regeneración de mitologías culturales.

2.2.2 Pluralidad de relatos y discursos

No recuerdo cómo fue que derivamos hacia el tema del arte, que para Chus no era una cuestión de estética ni gusto, sino de conocimiento. Había cosas, dijo Chus, que producían conocimiento y otras que no (...)

Personas que iban en busca del conocimiento, personas creativas que circulaban por el lado menos práctico de la vida; personas que intentaban inventar un mundo Nuevo. (Vila-Matas, 2014a:230)

En la introducción al catálogo de dOCUMENTA (13), Christov-Bakargiev (2012) escribe una carta a un amigo. En ella le plantea los motivos que le llevan a diseñar conceptualmente el discurso de la exposición. Comienza exponiendo sus principios profesionales y manifiesta sus preferencias que marcan la atmósfera construida: “Estoy a favor de la apertura de las fronteras en las disciplinas y campos de conocimiento, especialmente ahora, cuando recoger y almacenar datos, archivar y componer datos digitalmente, o incluso imágenes, está cambiando la ciencia, el arte y la conciencia.”(Christov-Bakargiev, 2012:6) Si aceptamos esta situación debemos entender que la producción cultural en nuestros días está completamente determinada por este factor para conocer cómo proceden los agentes culturales, en palabras de Christov-Bakargiev, *in the emerging economy and hegemony based on the exchange of knowledge products*. (Ibid.)

Visitando la web, sistema de referencia para la gran mayoría de ciudadanos que tienen acceso a los avances tecnológicos, podemos encontrar multitud de archivos digitales que compilan documentos extraídos de diferentes campos, bases de datos a los que los interesados puedan tener acceso. Pero no solo se refiere la comisaria a este tipo de conocimiento, también debemos tener presente el auge de tutoriales financiados por las marcas que se utilizan, la cantidad de listas que valoran gamas de productos, las experiencias de los consumidores en las redes sociales o incluso la popularización de cursos on-line, son síntomas de una sociedad que valora, por encima de todo, el conocimiento. Teniendo en cuenta estas circunstancias socioculturales Chus Martínez afirma que la última edición de documenta *constituye un análisis de la dimensión social del arte, y por lo tanto de las condiciones de vida, dentro y fuera del contexto cultural* (Martínez, 2012b:4). Pero lo más importante de este planteamiento no es lo que podría considerarse un acto representacional, sino el acto de resistencia que conlleva este enfoque.

El agente principal de la d(13) sostiene que la *información no es el objetivo obvio de cualquier comunicación hoy en día* (Christov-Bakargiev, 2012:8). Esta afirmación vislumbra un sentimiento crítico hacia la sociedad de las telecomunicaciones, manifiesta un escepticismo ante la idea de comunicación en una época en la que nos enorgullecemos de las facilidades que brinda el desarrollo de las telecomunicaciones. La comunicación es poder, pues supone la posesión de la información para ser

entregada cuando se estime oportuno y con los cambios considerados. Esta premisa puede ser respaldada por la definición de Gilles Deleuze (1987) sobre el acto de creación. El autor, en su conferencia leída en la Escuela Superior de Oficios de Imagen y Sonido en 1987, discursa sobre el potencial del acto de creación en tanto que es un acto de resistencia. Para llegar a esta conclusión, diferencia entre información y contra-información, explicando que la comunicación es la transmisión o propagación de información y ésta un conjunto de consignas que deben ser creídas. Informar es propagar una consigna y por ello considera que la información es un sistema de control. Deleuze mantiene que la obra de arte está muy alejada de la comunicación, la obra de arte no contiene información. (Deleuze, 1987)

La comúnmente llamada era de la información, ha traído consigo contradicciones que producen en la sociedad un jaleo conductual que exige un rápido análisis del impacto en el entramado sociopolítico. La información sensacionalista, con sus consecuencias virales, han suplantado el espacio emocional, la facilidad con la que nos comunicamos ha relegado a los afectos, siendo más sencillo fotografiar una sonrisa propia y enviarla por mensajería instantánea que compartir el momento que entraña esa sonrisa. documenta (13) se filtra incluso por los intersticios de la organización como disidencia al dominio de la frivolidad instantánea, se cuela por los huecos que permite el catálogo para abrir al público una selección de correos electrónicos mantenidos durante el desarrollo de la exposición o para utilizar la carta de presentación del catálogo como excusa para cartearse la curadora con un viejo amigo.

La veloz comunicación de las redes sociales y otros medios similares ha sido utilizada como eficaz herramienta para la congregación de manifestación, de oposición a los sistemas imperantes. Los ciudadanos han alterado los canales del sistema de la comunicación como trincheras contra la imposición de realidades autoritaristas, pero en aquellos sectores en los que no se ha usado de esta manera, en los que han sucumbido a la rápida propagación de propaganda como ha sido el caso de eventos públicos, la experiencia ha decrecido inversamente proporcional a la documentación extraída del suceso. Tomarse un autorretrato junto a la Gioconda prevalece frente a las cualidades del objeto fotografiado.

Los avances tecnológicos y su mercantilización han permitido nuevas posibilidades que unas décadas atrás eran impensables, ha cubierto necesidades inventadas y ha provocado una pluralidad de terrenos que explorar. El mercado ha multiplicado su variedad de productos a precios muy atractivos que resulta difícil rechazar a pesar de que los gastos para sobrevivir adecuadamente hayan subido y los salarios se hayan bajado. La capacidad de producción genera las oportunidades de consumo, el *trabajo da la libertad* para acceder al consumo. El potencial diferenciador del trabajo ha sido acompañado del prestigio en las adquisiciones a las que se accede. En esta contradicción se encuentra el artista, en el escenario de Kassel al que se refiere Christov-Bakargiev, esa coreografía del mundo cultural como enseña distintiva en la que la apariencia justifica el contenido. El artista, a diferencia de otros agentes culturales, se ve en la obligación de responder a las demandas de un colectivo exigente sin dejar de atender sus necesidades imaginativas.

documenta (13) atiende a las subjetividades y también al producto de su consenso social, la intersubjetividad que hace posible la convivencia en sociedad en cuanto que provoca expectativas con las que prever el mundo. Este conjunto de relaciones preestablecidas nos permiten generar otras relaciones significativas con las que subvertir el orden convenido culturalmente. Con relaciones preestablecidas por subjetividades individuales (intersubjetividad), entendemos las construcciones culturales que generan en los clichés; suponer que los que conducen tiene una licencia nos permite atrevernos a cruzar una carretera o salir a la calle. Conociendo la relación <<licencia-conducción>> podemos preguntarnos si la homologación de la circulación no determina también (genera otra relación) con el flujo de los sujetos en la ciudad. Desde éste enfoque de la comunidad surge la economía de un capital nuevo: las relaciones, motivo por el que la última edición de documenta, dirigida por Carolyn Christov-Bakargiev, se diferencia del resto de exposiciones y a su vez la da voz. Un paradigma contemporáneo que ha sido construido desde su discurso, y ha pasado a formar parte de una intersubjetividad (la de la esfera del arte) que servirá de referente para futuras relaciones.

Toda relación conlleva una forma de saber aplicada, en el caso de convenciones culturales que rigen la vida en sociedad (licencia de conducir), o novedosa (la licencia de conducir condiciona el movimiento de las viandantes). El saber, una vez que es aprehendido, pasa a ser un conocimiento aplicable con el que relacionarse con el mundo. Desde esta postura actúa Christov-Bakargiev cuando pretende introducir en documenta una amalgama de discursos elaborados desde distintas disciplinas, y la justifica con las teorías del capitalismo cognitivo, era en la que la diferenciación de las comunidades ha superado el desarrollo técnico y se ha instalado en la capacidad de generar y difundir pensamiento. El caso más ilustrativo lo tenemos en el campo textil: en una prenda de vestir ya no importa su procedencia, sino lo que conocemos y conocen los otros de su significado (bolso de Prada, pañuelo palestino) con el que nos relacionamos.

Precisamente la Documenta de Carolyn Christov-Bakargiev y Chus Martínez pensaba poner toda su artillería pesada en la idea del desplazamiento, deseaba colocar a los artistas fuera de sus dominios cerebrales habituales. (Vila-Matas, 2014a:17)

Es compartido en los círculos artísticos internacionales beber de las fuentes procedentes de otros campos de conocimiento, intercambiar intereses con otros profesionales para abrir nuevos temas de interés; la idea de inspiración permanente durante la modernidad ha sido trasladada al interés por otros círculos de pensamiento que traen a los artistas en su calidad de sujetos al margen de su profesión. Los creadores, al tener acceso a otros enfoques de la realidad, transforman sus adquisiciones en plataformas desde las que elaborar ideas que les atañen por algún motivo de índole personal. Xu Bing lo expresa en su carta a un joven artista: *cualquier campo en el que te involucres y que quede fuera de los círculos artísticos producirá tesoros que antes o después utilizarás en tu creación artística.* (Amenoff et al. 2010:16)

Estos son los motivos por los que las directoras han buscado participantes cuyas procedencias son de campos muy diversos: arte, ciencia, física, biología y ecoarquitectura entre muchos otros para reflexionar sobre la investigación artística. Lo que le importa a la curadora es ofrecer nuevas formas de imaginar el mundo. Los actos, gestos, pensamientos y el conocimiento de los profesionales de distintas disciplinas son leídos en d(13) como arte o lo que consideramos como tal. *Los límites entre lo que es arte y no lo es se hacen menos importantes.* (Christov-Bakargiev, 2012b:44)

Invitar a un astrofísico a una exposición que pretende recoger las manifestaciones artísticas de su época, le obliga a modificar su forma de entender el arte y su campo de investigación situándole en un estado ajeno a ambas disciplinas. Desde esa nueva postura, artista y científico dejan de pertenecer a categorías cerradas, a objetivos ontológicos, para ser copartícipes en la creación de nuevas maneras de entender el mundo. Así se establece ésta manera de entender lo político, como una alianza de formas de imaginar que analizan la vida activa relacionando la teoría y la epistemología de campos que antes estaban desconectados.

Esta edición de documenta trata de unir los filamentos deshilachados de la creación contemporánea, liberada de disciplinas técnicas que definen el resultado:

Las últimas imágenes del termino “coreografía” (etimológicamente, la escritura de un guión para una secuencia de actuaciones llevadas a cabo por un grupo de cantantes o bailarines que entran y salen del escenario) están conectadas con formas armónicas, relaciones encontradas o participaciones colectivas (Christov-Bakargiev, 2012b:31).

2.3. ORGANIZACIÓN

2.3.1 Un orden que integra a los objetos

La sociología y la antropología tienen sus orígenes en las relaciones personales entre humanos. Estas ciencias humanas han tratado de componer y analizar el orden cultural que diferencia a las personas del orden impuesto por la naturaleza, siguiendo la tradición antropocéntrica iniciada en el Renacimiento. Los comportamientos y las conductas de las congregaciones humanas han sido su interés por muchas décadas — incluso siglos—, pero con distinto nombre. La categoría humana ha destituido a las entidades no-humanas fuera del rango cultural hasta que pensadores como Ortega y Gasset o Heidegger inician un planteamiento sobre el rol que juega la objetualidad en la estructura de *lo* social.

Ortega y Gasset (*Lección I, Meditación de la técnica*) plantea una distinción entre *necesidad* y *necesario*: en el ser humano, lo primero procede de las cualidades animales de este, lo segundo procede de los requisitos para materializar los proyectos personales, o mejor dicho, humanos⁶⁴. Lo *necesario* queda así relacionado con la capacidad *técnica* de las personas que respondería a la *necesidad* ontológica — podemos concebir proyectos y materializarlos— de actualizar proyectos. Así, el sujeto se desenvolverá produciendo *objetos* en su esfuerzo por alcanzar sus proyecciones generando una *red* en la que apoyarse relacionándose con las posibilidades de cada objeto. Por otro lado, Heidegger defiende la *técnica* como un entramado de causal complejo en el que está integrado el agente como uno de los muchos nodos, por lo que cada acto que se realizase afectaría al entorno.

A finales del s. XX comienza a extenderse una tendencia en el pensamiento occidental que equilibra al sujeto con las *cosas* de su entorno en la responsabilidad del compromiso social. Los objetos empiezan a verse como códigos que mediante nuestra interpretación atencional le hacemos significantes porque hay un discurso de imparcialidad que nos permite usarlos a ellos como hechos (Bill Brown, 2001:4). Se asimila la diferencia entre la palabra que nombra una serie de cualidades convenidas culturalmente y la funcionalidad que esperamos recibir de dicho objeto. Esto nos refiere a la capacidad de los humanos para imaginar posibles *objetos* con utilidad para

⁶⁴ Es importante puntualizar que para el autor, mientras los animales pertenecen a la transitividad <<ser>>, los humanos (emitiendo el ser intencionalmente para esta ocasión) se caracterizan por <<existir>> en tanto que son proyectos en potencia. Esto requiere una apertura a nuevas formas de existir y una necesidad técnica que les permita realizar sus proyectos. En palabras de Ortega y Gasset: “La técnica no es lo que el hombre hace para satisfacer sus necesidades. Esta expresión es equívoca y valdría también para el repertorio biológico de los actos animales. La técnica es la reforma de la naturaleza, de esa naturaleza que nos hace necesitados y menesterosos, reforma en sentido tal que las necesidades quedan a ser posible anuladas por dejar de ser problema su satisfacción” p.8 *Lección I, Meditación de la técnica*, 1939. En <https://www.google.es/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=meditaci%C3%B3n%20de%20la%20t%C3%A9cnica>. (Última consulta 14/12/2016)

ciertos fines, acompañada por una economía de la funcionalidad que gestiona la materialidad de los objetos y su utilidad convirtiendo los excedentes del límite “funcional” en valores, fetiches o ídolos. *The Thing Theory* (Bill Brown, *op. cit.*) inaugurará la fértil evolución de la tendencia del pensamiento contemporáneo.

Hacia los años noventa, Bruno Latour comenzó a moldear un *modo* de estudio sobre el tejido social desde el que concebía la técnica moderna como forma constitutiva de nuestro ser y estar en el mundo (Latour, 2003). Dicho modo estaba articulado en torno al principio de *simetría generalizada* en la que objetos y sujetos son el objeto de conocimiento. Desde esta óptica el sujeto (humano) deja de ser el único agente que conforma la red social para compartir la agencia con los objetos, dando un enfoque de la historia, no solo desde las proezas humanas, sino de las relaciones mantenidas con los objetos, reconciliando así el matiz de <<*sentido naturaleza*>> con el de <<*social*>>. A la red de conexiones que hemos nombrado en el apartado anterior refiriéndonos a las conexiones entre obras/discursos en las exposiciones, proponemos añadir los conceptos procedentes de la filosofía, sociología o antropología desde la red latourniana de <<*agentes-actantes*>> como mediaciones de cuya fuerza (ya no solo distancia como explicaba Moraza refiriéndose a la originalidad) dependerá la estabilidad de las redes (*lo colectivo*). Esta forma de pensar en tejido social como conjunto de conexiones, es análoga en los objetos materiales (en este caso piezas expuestas) o *sensuales*⁶⁵, como expondremos a continuación, las teorías del objeto han desembocado una redirección del pensamiento filosófico occidental con grandes aplicaciones para el campo del arte contemporáneo (Harman, 2014). El esfuerzo curatorial, desde este prisma, al igual que el del artista y otros creativos, debe atender a las conexiones entre las entidades puestas en diálogo, conexionadas⁶⁶, lo que supondría un cambio de paradigma pues los conceptos cerrados como justificación de las exposiciones se extinguirían al reconocer la amplitud de posibles relaciones entre los artefactos expuestos, y los curadores se verían obligados a legitimarse a sí mismos, utilizando su capacidad investigadora e imaginativa en el cuidado de las obras como *agentes-actantes* de la red expositiva.

Ahora es el turno de pensar en los objetos como nudos del entramado y para ello recurriremos al trabajo de Graham Harman (*Tool-being, Guerrilla Metaphysics, Teh quadruple object*) definido como una Ontología Orientada a Objetos ya que para el autor, en el mundo no hay más que objetos, objetos que provocan otros objetos. A esta característica que le da nombre a la corriente, habría que añadirle otra de igual importancia: todo objeto se sustrae a sus relaciones, que también son objetos. Esto supone la imposibilidad de los objetos de conocerse *en-sí* y de conocer a los otros *objetos-en-sí*, dicho de otro modo, las cualidades que un objeto demuestra en su relación con otro objeto no son las únicas pero sí las que recibe el otro objeto de él. En esta relación simétrica se conforma un nuevo objeto, surgido de ambas cualidades

⁶⁵ Graham Harman desde su Ontología Orientada a Objetos denomina *objetos sensuales* a aquellas cualidades perceptibles que unidas entre sí conforman la materialidad de la cosa nombrable, dicho de otro modo, a aquello que nos referimos cuando queremos nombrar la utilidad de algo.

⁶⁶ El trabajo de la curadora, de la artista, de la novelista o bioquímica debe prestar tanta atención al dominio de su disciplina como a las posibilidades que se abren al vincular elementos que a priori puedan carecer de interés.

puestas en relación anteriormente que a su vez mostrará unas cualidades determinadas por el *hecho*⁶⁷. Un algodón que se junta a una llama es el ejemplo que pone Harman (Harman, 2011) en su libro *The quadruple object* para explicar como los objetos se sustraen a sus relaciones. El autor invita a imaginar el hecho que sucede en la relación entre el objeto-algodón y el objeto-llama, una llama amarilla y tintineante procedente de una cerilla (fósforo y madera) acorta su distancia con una flor de algodón. En ese acercamiento el objeto-algodón rechaza sus cualidades de germinación, textiles, térmicas, permeables, etc y recurre a la cualidad inflamable que reconocerá el objeto-fuego deshaciendo el objeto sensual que percibimos como algodón. Cualquiera de las infinitas causalidades posible producirá otro objeto procedente de la cualidad inflamable del objeto-algodón.

El objeto-(*flor de*) algodón nunca llegará a conocer sus cualidades textiles que posibilitará objetos de moda, entre las infinitas posibilidades. La imagen mental que construimos cuando nombramos (*flor de*) algodón corresponde al objeto *sensual*, ese objeto cuya presencia compuesta por *notas* (particularidades físicas, estéticas, químicas, utilitarias... del objeto) le hace reconocible a nuestros sentidos.

Tanto la *Teoría del Actor Red* como la *Ontología Orientada a Objetos* son tendencias o corrientes de un movimiento que se constituiría con la conferencia, dirigida por Alberto Toscano en Goldsmiths College (Londres) en abril del 2007, *Speculative Realism: A One-Day Workshop*. En ella participaban los representantes de las nuevas teorías que reconcilian el pensamiento analítico con el continental, tomando ciertos aspectos de cada rama, para proponer un nuevo punto de partida en la filosofía occidental. Iain Hamilton Grant, Ray Brassier, Graham Harman y Quentín Meillassoux protagonizaron lo que llamaron, “el primer evento del *Realismo Especulativo*”.

Este movimiento, heterogéneo en el tipo de planteamiento a los que se refieren (Teoría actor red, neomaterialismo, ontología orientada a objetos y materialismo especulativo), se apoya en el uso de los métodos científicos y en la lógica —notables en la filosofía analítica— y en el estilo literal para afrontar cuestiones relativas a la política y la cultura —como se da en la filosofía continental—, para mantener un diálogo crítico con los supuestos ontológicos fundamentales herederos del pensamiento Kantiano. Es destacable también el uso que hacen de Internet estos autores trasladando sus debates a blogs en los cuales se difunde abiertamente sus planteamientos y se entra en contacto con investigadores de otros campos de conocimiento.

Quentín Meillassoux, respaldado desde el inicio de su carrera por Allan Badiou, será el máximo representante de esta corriente al tratar de establecer un pensamiento en donde prevalezca el *ser* sobre la *conciencia*, dicho de otro modo, retornar a una filosofía de lo absoluto incorporando las aportaciones de las distintas corrientes del s. XX manifestando sus diferencias entre el realismo y el idealismo, para ello recurre al

⁶⁷ Para Quentin Meillassoux, el *hecho* como motor de causalidad determina la contingencia (puede suceder cualquier cosa de esa causalidad) que le sirve como justificación para negar la necesidad de una razón universal que determine unos resultados previstos. Más adelante ampliaremos este sentido.

término <<correlacionismo>>, pues le sirve para explicar su manera de sobrepasar dichas diferencias.⁶⁸

Para definir el correlacionismo se basa en la suposición de que lo que existe es un correlato del pensamiento o, con mayor precisión, “la idea según la cuál no tenemos acceso más que a la correlación entre pensamiento y ser, y nunca a algunos de estos términos aisladamente”.

Esta teoría del correlato le sirve también a Meillassoux para sostener su principio de “facticidad” que le introduce en el terreno de la <<contingencia>>. En cualquier *suceso* que se pretenda analizar desde el correlato, el <<hecho>> suple a la estructura del <<suceso>> negando así cualquier implicación con la *realidad mental o espiritual* propia del sujeto. El autor recurre a la *facticidad* ya que, pensando desde el *hecho*, todo puede suceder de infinitas formas posibles así que la existencia de ese *suceso* puede darse de cualquier modo lo que le lleva a investigar la contingencia ontológica de la existencia, una forma absoluta de la existencia basada en su contingencia pues no depende de nada, ni de nosotros, que ese suceso ocurra. Desde esta concepción del ser en tanto que es contingente induce que no hay nada necesario y que en cada momento, al convertirse en otra forma distinta, es lo que es diferente a lo que era en otro momento sin contradicciones lógicas, pues ambas cosas son distintas.

Vuelven a aparecer en la postura de este autor una serie de conexiones ajenas al sujeto útil para pensar en la red que conforma el mundo, deslocalizando al sujeto de su centro para dibujar una sociedad rizomática compuesta por conexiones de sucesos que pueden darse contingentemente y que determinan otros sucesos. Aquí, la razón metafísica queda desplazada por la justificación lógica, pero esta lógica no responde a su uso tradicional, sino aplicada de manera tautológica, es decir, sobre sí misma.

El interés de esta selección de pensamientos actuales es compartido por Carolyn Christov-Bakargiev tanto en el discurso teórico como en la ejecución práctica. En toda la información recabada, mediática o de opinión personal, tanto los expertos como los visitantes concuerdan en el sentimiento a-lógico que desprende la muestra, la sensación recibida no responde tanto al disfrute conceptual -menos aún estético- como la provisional plataforma desde la que entender el mundo que compartimos con otras entidades no-humanas.

⁶⁸ Desde una postura realista, lo que se postula como <<existiendo independientemente de nosotros>> en realidad no es *tal*, sino el “correlato” de actos de nuestro pensamiento y que nada podría pensarse ni decirse si no es en *tal* calidad.

2.3.2 Ruptura con la lógica antropocéntrica

¿La confusión? Recordé haber leído que muchos visitantes de la Documenta 13 hacían hincapié en su confusión ante el eclecticismo de la gran muestra, aunque muchos no señalaban esto para criticarlo, sino para remarcar la brillante pluralidad de enfoques y la gran dimensión que lograba alcanzar el conjunto de lo que se veía allí y que era una interesante metáfora del momento histórico en el que vivíamos. (Vila-Matas, 2014a:70)

Cuando hablamos de una muestra o de exhibición⁶⁹, incluso en las exposiciones, es imposible ignorar el orden conferido a los objetos mostrados al tratarse de una actividad humana. La finalidad depende de cada exposición y sus objetivos marcados: puede ser una exhibición con fines comerciales primando los intereses económicos y las posibilidades de venta, o exposiciones didácticas cuya intención es la de transmitir información sobre un determinado tema de la manera más eficaz. Desde el enfoque de la presente investigación, dejaremos en los márgenes las temáticas ajenas al arte. Las exhibiciones comerciales son la mayoría de exposiciones que podemos ver en las galerías de arte que periódicamente exhiben las obras de un artista o varios con el fin de despertar el interés de los coleccionistas. En este tipo de exposiciones, los artistas desarrollan una serie de ideas o reflexiones que los galeristas atienden y, confiando en el valor de las piezas, tratan de vender. En estos casos existe un relato, una coherencia interna que reside en el proyecto artístico. Su disposición en la sala, en el caso de que no medie un relato externo al artista que potencie otras interpretaciones, queda regida por las estrategias comerciales del galerista y los intereses del artista; suele predominar la óptima percepción de las cualidades de las piezas y el criterio del artista. En las ferias de arte las estrategias utilizadas son mucho más agresivas pues las posibilidades de venta se reducen a pocos días.

Como muestras didácticas en el sector del arte tenemos aquellas grandes exposiciones que Martí Manen llama *Block Buster* al tratarse de proyectos concertados o realizados por instituciones de arte que pretenden recibir el mayor número posible de visitas y ofrecer a los visitantes información sobre aspectos del arte o la cultura con documentos de difícil acceso, bien sean obras trasladadas para la ocasión o materiales recabados por la labor investigadora del comisario.

En este tipo de exposiciones, producidas desde un orden cuya lógica es la del capital cultural, los organizadores actúan como agentes poniendo su creatividad al servicio de intereses superiores.

Ambos formatos expositivos responden a un tipo de orden lógico y racional infundado por la experiencia comercial, en el caso de los galeristas, y por los estudios

⁶⁹ Recordar la distinción que hace Ellis Burcaw en su libro *Introduction to Museum Workhace* (1997) entre exhibición y exposición: con la primera se refiere a la muestra de objetos y la segunda incorpora la interpretación de los objetos, característica asociada con la idea de relatar, construir una historia a través de los significados que portan los objetos mostrados.

museográficos realizados por los organizadores de exposiciones. Ambas formaciones profesionales están basadas en teorías sobre los comportamientos sociales y conductuales de los individuos, tratados éstos como un colectivo que ha perdido su individualidad.

El tipo de exposiciones al que nos referimos en esta investigación son aquellas denominadas como exposiciones de tesis (discursivas), en las que la curadora propone una reflexión personal utilizando las aportaciones de otros agentes para apoyarse mutuamente en la construcción de un nuevo planteamiento cognitivo. En estas producciones, como sucede en la práctica artística, no se pretende atraer visitantes sin prestar especial interés a sus diferencias o difundir conocimientos que perpetúen la organización política, las intenciones responden a investigaciones personales motivadas por cuestionamientos personales que pueden interesar al resto de individuos que conforman la sociedad.

Carolyn Christov-Bakargiev, en la elaboración de los contenidos de documenta (13), introduce como uno de los pilares fundamentales las teorías motivadas por la consideración de las <<cosas>>⁷⁰ como entidades autónomas situadas al mismo nivel que los humanos en tanto que son materialidades formadas por y en los flujos de la vida, productos de las relaciones que se generan y se modifican constantemente. Esta corriente de pensamiento occidental busca la descentralización del ser humano como única fuente de conocimiento del mundo y lo coloca en un complejo entramado de relaciones con otros agentes, humanos o no-humanos, materiales o inmateriales.

Como hemos tratado de exponer anteriormente, esta ruptura con la visión antropocéntrica del mundo que considera la parcialidad de la agencia humana, se debe especialmente a Bruno Latour, Bill Brown, Quentin Meillassoux, Graham Harman y Joshua Simon. Cada uno de ellos son los representantes de las teorías que han influido en la edición de Documenta considerada como un *estado mental*. Como ha indicado la curadora en distintos medios, los agentes participantes contribuyen al espacio de documenta (13) que intenta explorar cómo las diferentes formas de conocimiento descansan en el ejercicio activo de reimaginar el mundo.

Es muy esclarecedora la relación que establece Viciane Despret en su artículo *The body we care for. Figures of anthropo-zoo-genesis* (Despret, 2004) donde afronta la investigación, no solo desde el trabajo del estudiante-investigador, sino desde las posibilidades que ofrece la rata como agente que permite el estudio.

La rata propone al estudiante, tanto como el estudiante a la rata, una nueva manera de ser juntos provocando nuevas identidades: la rata da a los estudiantes la oportunidad de ser “buenos investigadores”, el estudiante da a sus ratas las posibilidad de añadir nuevos significados a “ser-con-un-humano”, “una oportunidad de revelar nuevas formas de ser juntos”. (Despret, op. cit.: 117)

⁷⁰ Esta distinción es tomada de Heidegger quien diferencia los objetos de las cosas según el uso que se hace de ellas y su funcionalidad para los seres humanos.

Que una rata entre a ser considerada protagonista de las investigaciones científicas y no mero objeto de análisis sitúa a la agencia humana al mismo nivel que el objeto de estudio, una lógica disidente frente a los imperativos dominantes impuestos por la razón humana. Lógica que para Chus Martínez y el resto del equipo curatorial encabezado por Carolyn Christov-Bakargiev, es necesaria cambiar.



Fig. 14 *Essere fiume 6*, 1998 (Piedra de río), *THE MIDDLE OF THE MIDDLE OF THE MIDDLE OF*, 2012 (bloque de mármol de Carrara). Giuseppe Penone, Lawrence Weiner.

The Brain es el núcleo de documenta (13) y está compuesto por un entremado de relaciones entre las piezas expuestas, de ellas se abren nuevos sentidos que permiten nuevas maneras de entender el mundo. Lo que la curadora denomina el cerebro de la exposición encaja perfectamente con la definición que hemos planteado en nuestra hipótesis (p. 23) pues consiste en un sistema de objetos, articulados en forma de red, que recoge parámetros del arte, la investigación y de la teoría.

-Hay una lógica que cambiar -dijo Chus con su modo tan personal de hablar-. Y si tú ahora estás sintiendo que te empuja desde hace unas horas un impulso invisible, que consideras que ni es el impulso normal ni el de Newton, lo que tienes que pensar es que te domina el tercer sentido del impulso. (Vila-Matas, 2014a:234)

En uno de los 100 libros que conforman el apéndice teórico⁷¹ del mecanismo d(13) escrito por Graham Harman, el autor elabora una reflexión inspirada en la tercera mesa del físico Sir Arthur Stanley Eddington. En este ensayo, el padre de la ontología orientada a objetos expone de forma breve y concisa su teoría sobre las diferentes maneras de aprehender un *objeto* y su forma *real*.

Graham Harman no podía faltar entre los autores invitados a presentar extractos de sus investigaciones en los 100 cuadernos que acompañaron al catálogo oficial de documenta. En su texto, *The third table* (Harman, 2012), el filósofo expone su teoría de la Ontología Orientada a Objetos tomando la introducción que hace Sir Arthur Stanley Eddington para su conferencia (1927) dentro de las reconocidas Gifford Lectures en Edinburgo. En ella reflexiona sobre la cualidad doble de los objetos: en su faceta cotidiana y en su condición de objeto empírico. Graham se apoya en esta distinción para incorporar otra entidad más a la mesa, esa que denomina la mesa real pues emerge como algo distinto al uso que se da del objeto y a sus propiedades físico-químicas que la hacen posible pero se sustenta en ambas entidades para existir:

Ubicando la tercera mesa (repito, ésta es la única mesa real) en un espacio entre la “mesa” como conjunto de partículas y la “mesa” desde sus efectos humanos, encontramos aparentemente una mesa que no puede ser verificada de una única forma, ni desde la ciencia ni desde sus efectos tangibles en la esfera humana. (Harman, 2012:12)

Este tipo de pensamiento ha sido definitorio para iniciar el desarrollo de la hipótesis de la que partimos. Harman propone que de la relación entre varios objetos surgen conexiones particulares que determinan el acceso que tenemos al *objeto real*, agotado como tal en cuanto se extinguen las conexiones. Recordamos que en la hipótesis inicial considerábamos que de las conexiones entre artista-comisario-espectador se daba una tercera entidad que no pertenecía a ninguno de ellos ni podría aparecer sin ellos. En la sugerencia de Chus Martínez podemos encontrar tanto el planteamiento de Graham Harman como la proposición de Rancière y los agentes que participan en mi hipótesis. El tercer sentido del impulso no pertenecería entonces ni a la experimentación de Vila-Matas, ni a la obra que lo produce, sino al poso que ha quedado pasadas *unas horas* que ha activado nuevos pensamientos en el visitante.

⁷¹ *The book of books*, (2012). Ostfildem: Hatje Cantz Verlag. Es la compilación de los 100 cuadernos de ensayos escrito por los investigadores y teóricos participantes en DOCUMENTA (13).

De esta particular forma de entender el mundo, se rechazan planteamientos cientifistas que jerarquizan el mundo basándose en el ser humano como agencia superior la cuál posee el dominio de las relaciones bajo una voluntad racionalista. Una lógica antropocéntrica que defiende los límites sociales del conocimiento. dOCUMENTA (13) se impone así frente a este orden social apoyándose en la inofensiva apariencia de la creación artística.

La cita que hace Enrique Vila-Matas de Chus Martínez traslada la corriente filosófica de la Ontología Orientada a Objetos a la experiencia artística. Con esta postura, la segunda curadora de la muestra presenta la postura que tratan de ofrecer frente a la recepción de la obra de arte. Nos encontramos ante un nuevo posicionamiento que supera los regímenes perceptivos tradicionales, incorporando perspectivas extraídas del campo de la filosofía contemporánea que eluden posiciones reduccionistas determinadas por métodos gnoseológicos concretos (empirismos, positivismos, fenomenologías, etc). Si para Graham Harman la concepción de mesa trasciende su análisis físico o sus efectos humanos, para Chus Martínez, el acceso a la obra de arte funciona de la misma manera. A eso se refiere cuando habla de *una lógica que cambiar*.

La lógica ortodoxa que domina el panorama artístico contemporáneo⁷² se basa en una decodificación de herencia postestructuralista de los elementos que conforman la obra de arte, ya sean visuales, procesuales o discursivos. La última edición de documenta se decanta por un acercamiento afectivo a las propuestas mostradas. De este modo, la experiencia concluye en la interpretación personal que hacen los espectadores al poner en marcha sus propios mecanismos de lectura (conocimiento, experiencia, emociones, pasiones, recuerdos, etc.). De todas las lecturas que puede hacer un visitante emana una interpretación que, como la tercera mesa, no se debe a una de esas lecturas, sino que emerge de todas ellas.

Este es el motivo por el que d(13) ha sido considerada una de las ediciones de documenta más completas y heterogéneas, pues se agota solo en la postura defendida por las curadoras de establecer una fórmula de experimentación artística, sino que ofrece una gran cantidad de recursos para que los visitantes accedan a la información adecuada para potenciar sus interpretaciones.

⁷² A pesar de que asumimos una lógica predominante, no podemos olvidar que la sociedad contemporánea se caracteriza por la convivencia de diferentes axiologías referidas a distintos campos y hábitos, ese *pastiche* al que se refiere Frederick Jameson en sus estudios sobre la postmodernidad.

Nada era descartable en un lugar como Kassel, que, al abrir sus puertas a las ideas de vanguardia⁷³, estaba rechazando implícitamente cualquier invitación a la lógica. (Vila-Matas, 2014a:94)

Desde esta postura curatorial en la que quedan mostrados de forma horizontal obras de artistas, investigaciones científicas, planteamientos filosóficos y objetos que hacen posible el conocimiento, documenta 13 extiende un paradigma de pensamiento cuyo alcance global no habría sido posible sin la repercusión mediática que respalda a documenta. Este es uno de los factores que demuestra el potencial político del arte cuando es usado carente de fines lucrativos.

Esta nueva invitación a pensar la lógica, no solo está basada en las corrientes actuales de repensar lo social, también han sido determinantes los modelos procedentes de la fenomenología de la percepción instaurados por Maurice Merleau-Ponty o los principios de la Gestalt. De ésta última, la curadora rescata la idea del ejercicio mental que se realiza mientras se observa, alejándose de la percepción retiniana como patrón de registros fragmentados, y nos recuerda que pensamos mientras vemos y que vemos solo mientras pensamos.

Pensamiento y percepción, dejan de ser dos momentos distintos para convertirse en herramientas compartidas que posibilitan una capa de fuerzas escondidas, de conexiones no reconocibles a simple vista y que requieren una participación activa del espectador para acceder a ellas. Este tipo de meta-percepción (o metareferencia) caracteriza la producción creativa contemporánea en muy diversos campos: el posthumor con su reconfiguración del orden lógico para producir visiones cómicas de la realidad social, la metaficción, que replantea las construcciones de relatos, o la postmetafísica.

Detrás de semejante tendencia generalizada a la superación de categorías tradicionales vinculadas al sector de la creación artística, se esconde la típica pregunta respecto a la validez de algo para ser considerado arte. Es importante recordar que los creadores del s. XXI eluden su responsabilidad como creadores de arte, deja de importar si lo que se hace es arte o no, favoreciendo un tipo de manifestaciones frescas y espontáneas caracterizadas más por la imaginación que despiertan que por sus restricciones conceptuales. A este respecto, la comisaria manifiesta su postura diciendo que *el misterio del arte es que no sabemos que es hasta que ya no es lo que era* (Christov-Bakargiev, 2012b:34), refiriéndose a las cualidades imaginativas de un objeto antes de que se convierta en un producto del arte en sí mismo.

Desde esta perspectiva podemos entender el criterio de la comisaria de seleccionar y mostrar producciones que, lejos de ser consideradas artísticas a priori, despiertan reflexiones desde las que apreciar de otra manera a nuestra habitual forma de estar en

⁷³ Enrique Vila-Matas entiende por vanguardia *un desvelo continuo por buscar lo nuevo, o por pensar que quizás pueda existir lo nuevo, o por encontrar eso nuevo que siempre estuvo ahí*. (Ser contemporáneos. <http://www.enriquevilamatas.com/textos/textsercontemporaneos.html>)

el mundo, y cómo este se configura. Por este motivo los artistas vivos participantes en la última edición de documenta debían hacer una pieza específica, los investigadores escribían un cuaderno desarrollando algún aspecto de sus teorías o los escritores ocupaban una mesa de un restaurante para trasladar su actividad creativa. Podía justificarse que todo ello era arte por estar enmarcado en el contexto expositivo, pero las características que aseguraban su interés no eran éstas, sino el estado de reflexión que inducían a los visitantes, lo que situaba al conjunto de conexiones y significados más en el terreno político que en el del arte.

No obstante, es el espacio de relación entre personas y cosas, un lugar de trasición y tránsito entre lugares y en lugares, un espacio político donde la “polis” no está limitada por la agencia humana únicamente, un espacio de custodia, un espacio comprometido, un espacio vulnerable, un espacio vulnerable pero atendido. (Christov-Bakargiev, 2012b:15)

Es por lo tanto que el arte adquiere valor en los campos imaginativos que abre en lugar de por sus cualidades estéticas, accedemos a una concepción política de las prácticas artísticas. Esto no supone que el arte sea político porque desarrolle noticias de actualidad política o social, sino por su capacidad de liberarse de la lógica dominante, proponiendo nuevos estatutos de pensamiento donde extender los usos que hacemos de los hábitos asociados a determinados contextos. Así, la ruptura con la lógica que vaticina Enrique Vila-Matas en su novela *Kassel no invita a la lógica* (Vila-Matas, 2014a), responde a la invención de otros modelos de pensamiento con los que habitar el mundo.

2.4.-INTENCIONES

2.4.1 Consideraciones previas sobre el pirronismo

John Christian Laursen, en su artículo *Escepticismo y política* (Laursen, 2009), expone la distorsión que ha sufrido el término escepticismo desde sus orígenes. Hemos considerado apropiado hacer una breve definición de este modelo de pensamiento en el que se basa Christov-Bakargiev para defender su no-discurso en dOCUMENTA (13).

Las corrientes epistemológicas pueden dividirse en dos grandes ramas: la dogmática, que establece un juicio irrefutable, o la escéptica, que plantea la investigación como única forma de acercarse a la verdad. El escepticismo nace con Pirrón de Elis (355-275 a.C), quien funda la escuela pirrónica pero sus textos nos llegarán de la mano de Sexto Empírico (160-210 d.C.) con sus *Esbozos Pirrónicos*. En ellos desarrolla el modelo pirrónico que consiste en suspender el juicio de las proposiciones dogmáticas (*epoché*) para acceder a la tranquilidad del alma, meta de toda escuela filosófica clásica. Para esta corriente de pensadores, las apariencias y los fenómenos no eran más que sensaciones que percibimos en sí mismas sin ser causas que puedan justificar el conocimiento, dicho de otro modo, se oponían a la epistemología de los efectos para acceder a la verdad de tal forma que resulta imposible su determinación y dedican su esfuerzo en investigar constantemente sin llegar a ninguna conclusión.

De los escépticos académicos, sucesores de Platón en la Academia de Atenas, hemos recibido los escritos de Cicerón (*Academias*, 45 a.C) para conocer la evolución de la corriente iniciada por Pirrón. Estos pensadores tomaron <<lo razonable>> (*eulógon*) como patrón en la toma de decisiones ya que era acorde con la <<prudencia>> (*phrónesis*), virtud primordial en los valores helenísticos que consistía en cuidar la rectitud de las acciones ejecutándose de acuerdo a una justificación razonable. Carnéades, responsable de la academia alrededor de 250 a.C., propone como regla de acción desde la ausencia de verdad la <<impresión creíble>> (*pithanón*), evidencias que hacen de una impresión algo creíble. Podían vivir con las apariencias sin necesidad de un juicio verdadero basándose en los sentidos intuitivos, la satisfacción de necesidades vitales a través de las afecciones y el aprendizaje de artes que nos lleva la capacidad inactiva del hombre.

Como defiende la comisaria en su artículo *The dance was very frenetic...* (Christov-Bakargiev, 2012b), no hay que confundir el escepticismo con el relativismo pues el primero es una teoría dogmática en la que <<todo>> debe ser considerado como relativo formando un juicio relativista que en nada tiene que ver con la suspensión del juicio que propone el escepticismo. El relativismo no ofrece la esperanza de la verdad, frustrando cualquier planteamiento, mientras que el segundo se sitúa en la investigación como verdad escéptica suspendiendo el juicio. Aquí encontramos otro de los motivos que llevan a documenta 13 a situarse, fuertemente, en la importancia de la investigación.

En la actual era de la información, Christov-Bakargiev propone el escepticismo como un método adecuado para asimilar la cantidad de información a la que tenemos acceso sin asumirla como verdadera o relativa. La postura que propone es la de cuestionar como forma de rechazo a los juicios configurados que se nos ofrecen en forma de información. El veloz intercambio de datos que nos satura debe relacionarse con las apariencias de las que hablaban los primeros escépticos. Ello conlleva que muchos de los posicionamientos políticos sean producto de una justificación dada por las apariencias que llamamos información.

2.4.2 Escepticismo

Era el deseo de que hubiera algo más. Y el deseo nos lleva indefectiblemente siempre a buscar lo Nuevo. Y ese intento, ese *afán* -lo empecé a llamar así por utilizar una palabra que me gustaba y que había encontrado en la traducción de unos versos de W.B. Yeats- fue algo que estuvo en mí desde aquellos veranos de juventud. (Vila-Matas, 2014a:170)

La causa original del verdadero escepticismo es *la esperanza de alcanzar la ataraxía* (ausencia de turbación) mediante la investigación de la verdad de las cosas. Ahora bien, investigar no significa dogmatizar; el escéptico, con su obra, investiga, pero no dogmatiza, es decir, no afirma o niega nada sobre las cosas que investiga. Cuando al escéptico no le queda más remedio que decir alguna cosa positiva o negativa sobre algo, no será una afirmación o negación en el sentido absoluto de la palabra, sino que en todas las fórmulas escépticas que afirman algo como: No comprendo; nada defino; no más ésto que aquello otro; tal vez sí, tal vez no; todo es incomprensible; ¿Por qué ésto más bien que eso?; suspendo el juicio; siempre habrá que *sobreentender* "*según me parece*" (Pirro, libro 56).

"Sobre la (frase) "nada defino" decimos ésto: de ningún modo pensamos que "definir" es simplemente decir algo, sino presentar lo que no está claro (las cosas no evidentes) provocando asentimiento... Entonces, cuando el escéptico dice "nada defino", dice ésto: mi experiencia es ahora de tal modo, que nada establezco ni niego dogmáticamente de lo que está bajo mi investigación"
SEXTO, P.H., I, 197.

El escepticismo no niega la verdad, sino que asume la imposibilidad de su acceso, otorga un máximo valor a la duda de la validez de la inducción como forma de llegar al conocimiento, lo que supone suspender todo juicio absoluto o definitivo. En un momento en que muchas verdades son válidas, una es constantemente pensada sin resolución, se ha convertido en una elección de no hacer conclusión: no crear concepto

desde una actitud de rechazo al mismo o hacer una elección aceptando el “error” inherente.

El arte ya no busca una respuesta hegemónica que acepte un paradigma, sino poner en duda y reflexionar los convencionalismos culturales. Las estrategias que buscó la curadora y su equipo de asesores fue la planificación de seminarios (*What is thinking? Or a taste that hates itself*), conferencias sobre el estado actual del arte o encuentros teóricos como los llevados a cabo en la Universidad de Kabul. El interés de estos formatos (especialmente los que se realizaron en Kabul) pretendían generar debates donde los asistentes cuestionasen las construcciones relativas a la práctica artística contemporánea y su recepción.

El papel que juega la imaginación como herramienta política fue discutida, y la posibilidad de defender la práctica artística fue debatida en ambos encuentros teóricos celebrados en la facultad de Bellas Artes de la Universidad de Kabul. Christov-Bakargiev, 2012b:11)

A pesar de que la intención de la curadora ha sido sostenida con coherencia en la gran cantidad de presentaciones, artículos y eventos por los que se difundió el proyecto, lo cierto es que encierra ciertas tensiones que hacen cuestionar sus tácticas, como ocurre en la justificación del cuarto estado al que hace referencia al <<Estado de Sitio>>. Desde esta plataforma, Carolyn Christov-Bakargiev pretende visibilizar la producción artística en Afganistán, y como afrontan los artistas ese controvertido momento histórico en el que los ciudadanos se ven forzados a vivir un régimen hostil.

La intención de la curadora muestra un compromiso político con las realidades desfavorecidas del planeta, y tiende la mano (desde occidente) a comunidades periféricas del mundo occidental. Sin embargo, analizando desde el punto de vista escéptico que propone la curadora, su discurso respecto a la inclusión de Kabul como núcleo de d(13) se debilita al restringir la participación del país a un seminario en la universidad y a la muestra del trabajo de catorce artistas en un hospital a espaldas del Fridericianum.

Hablo de ese desvelo continuo por buscar lo nuevo, o por creer que quizá pueda existir lo nuevo, o por encontrar eso nuevo que siempre estuvo ahí.

El afán es la voz que habla por mí cuando me preguntaba por el mundo.

-¿El mundo? No, sólo el arte.

-¿Por qué?

-Porque intensifica el sentimiento de estar vivo. (Vila-Matas, 2014:171)

Preguntarse por el mundo y pensarlo supone una ruptura con su concepción metafísica, rechazar la creencia como justificación final reduce la investigación sobre un tema. Como hemos planteado anteriormente, el escepticismo busca suspender el juicio al nivel del conocimiento, situarse en la investigación como camino sin final hacia la verdad. Esta tendencia del ser humano hacia la investigación procede del interés por lo novedoso, por encontrar aquellos matices que volatilizan la realidad que conocemos y abren nuevos mundos.

Vila-Matas, como espectador-creador, reconoce en el arte la capacidad de plantear nuevas líneas de fuga que intensifican ese *sentimiento de estar vivo* que menciona. Una investigación que a diferencia de la científica, carece de un objetivo concreto y contrastable. La receptora de un mensaje artístico no espera ser diestro en una disciplina cuando termina de ver una exposición -a no ser que se trate de la técnica artística, sus expectativas están del lado de la imaginación que es posible gracias al espacio de incertidumbre que se genera. Sobre la incertidumbre Franco Berardi expone:

Desde que la filosofía se emancipó del régimen metafísico de la creencia, hemos descubierto que tanto los lenguajes poético como el científico no representa el mundo, sino que crea un mundo en el espacio de la incertidumbre. (Berardi, 2012:18)

La heterotopía que provoca el arte contemporáneo se sustenta en el estado escéptico, en el cambio de paradigma conductual que propone la artista o la curadora. Desde este estado contingente las normas sociales pueden ser alteradas ofreciendo nuevas formas de interacción en la comunidad. Ello ha insinuado una tendencia en las prácticas artísticas y en las producciones curatoriales que gira en torno a dos grandes cuestiones:

1.- Sobre la intención de los artistas y los efectos de las obras en los visitantes tanto como sus consecuencias sociales. Estos registros han sido descritos e ilustrados en los libros sobre arte contextual de Jordi Claramonte (2011) o Paul Ardenne (2006).

2.-Los segundos hablan sobre la posición del comisario en el arte de hoy en día que constituyen un discurso meta-artístico. Este segundo tema surge de la preocupación de los curadores y en la profesionalización del campo de la organización de exposiciones. El principal exponente en el trabajo de profesionalización ha sido Hans Ulrich Obrist.

Chus Martínez justifica este posicionamiento activo de las artistas y comisarios en la sociedad desde la exploración que hacen estos agentes de la otredad, encarnada en los espectadores como individuos encontrados en el espacio de la exposición. La trayectoria del s. XX en occidente nos ha mostrado un incipiente interés por hacer del momento expositivo un momento político donde se dan cabida manifestaciones que atañen a la sociedad, bien sea por incidir en su desarrollo⁷⁴ o por su alteración de los valores convencionales⁷⁵.

El arte encarna y explora la otredad del pensamiento institucionalizado. Si hay un rasgo que distingue la evolución de las prácticas artísticas desde el final de la Segunda Guerra Mundial, es la constante atención hacia los límites de las disciplinas y su deseo de crear condiciones para que la producción irrumpa en una zona donde el dentro y fuera, la inclusión y exclusión no pueden ser separadas. (Martínez, 2012b)



Fig. 15- Fig. 16 Carteles de las primeras ediciones de la muestra anual *Des Arts Incoherents*

⁷⁴ Éste es el caso de las Exposiciones Universales cuyo objetivo desde 1851 ha sido exhibir el avance de la industrialización desde una perspectiva colonialista.

⁷⁵ *Exposition des arts incoherents* (Fig.15-16) presentada en los Campos Eliseos el 13 de julio de 1882 por el artista Jules Levy, un evento sin precedentes que mostraba obras iconoclastas e irracionales realizadas no solo por artistas, consolidando el termino de anti-arte con sus posteriores ediciones hasta 1893.

En lo más recóndito de nuestras cabezas, estaba la enorme trastienda cerebral, bestial, animal, territorial, cargada de miedos, de irracionalidades, de instintos asesinos. Por eso habíamos inventado la Razón, para contraponerla al gran embrollo del vacío general, tan letal. (Vila-Matas, 2014a:269)

Las dos muestras anteriores surgían como planteamientos antagonistas a la razón vanagloriada en el s. XIX y parte del s. XX. Si la primera pretendía elogiar sus beneficios, la segunda tendía a los sueños de la razón que vislumbraba Goya un siglo antes. En el 2012 documenta continúa haciendo frente al predominio de la razón y para ello el surrealismo tiene un papel decisivo. Tanto la directora general como la segunda curadora de d(13) sienten un especial interés por el surrealismo, movimiento reconocido por la preponderancia del subconsciente frente al orden racionalizado. Pero lo trascienden, recurriendo a investigaciones procedentes de campos, a priori, desvinculados del arte.

Los programas que mejor representan el espíritu a-lógico de Kassel son *And And And* y *Maybe education*. El primero se establece como plataforma de experimentación para los públicos compuesto por activistas, pensadores, granjeros, artistas, visitantes y demás personas procedentes de campos de la actividad humana que interfieran forma crítica en la sociedad re-examinando los valores, las asunciones y los modos de hacer.⁷⁶ El segundo nace del interés por reformular el concepto de conocimiento alegando su imposibilidad de ser acotado. Basándose en la investigación artística como fórmula para rechazar cualquier tipo de denominación estable y absoluta del término. El ambiguo nombre del programa hace referencia a la ruptura que propone con la concepción cerrada de la educación en pos de una reconsideración de las formas de presentar el conocimiento. Sus actividades abren nuevas vías para actuar desde otro tipo de lógicas e ideas que inhabiliten las explicaciones simplistas del arte o el conocimiento.

La función de *AND AND AND* fue la de organizar, a partir del 2009, eventos, intervenciones, situaciones y ocurrencias en varias partes del mundo antes de la inauguración en Kassel.

Evento1- encuentro en U.S. Social Forum en Detroit (24 de Junio del 2010)

Evento 8- discusión sobre arte y cultura en el Túnez posrevolucionario (24 de Mayo del 2011)

Evento 10- carta de solidaridad a favor de los estetas de las políticas emergentes con el movimiento Occupy Wall Street.

Evento 13- tentativa contra GM0 (28 de enero del 2012)

El carácter político de este programa le diferenciaba de *Maybe education* en cuanto que su objetivo era mucho más directo que el programa educativo y mantenía cierta independencia de las actividades de documenta (13).

⁷⁶ <http://andandand.org/>

Y era perfecto jugar a algo tan ilógico en una ciudad como Kassel que no invitaba a la lógica porque no estaba muy relacionada con ella, pues exigía a los creadores invitados moverse por los parámetros vanguardistas de una locura de altura. (Vila-Matas, 2014a:250)

Maybe education, por el contrario, estaba constituido por una serie de actividades desarrolladas en Kassel durante los 100 días que duraba la exposición: un programa académico para los estudiantes de arte (*The Art Academy Network*), la residencia de escritores en un restaurante chino en la que los visitantes tienen acceso a sus metodologías de trabajo, un equipo de investigadores de la física cuántica liderados por Anton Zeilinger que muestran sus investigaciones a los visitantes en el Fredericianum, o la publicación de los 100 cuadernos de notas con ensayos de pensadores contemporáneos entre una gran variedad de actividades que trataban de acercar el arte contemporáneo a los espectadores desde la horizontalidad y las experiencias compartidas.

La programación de la plataforma educativa de d(13) no tenía ninguna pretensión por perpetuar la lógica productiva del orden neoliberal, por el contrario, era una herramienta más que constituía el dispositivo construido por las principales responsables de la exposición y cuya pretensión era situar a los visitantes en un nuevo paradigma de entendimiento desde el que debilitar las construcciones significativas de lo real. Christov-Bakargiev trata de contagiar a los públicos de la exposición los modos que tienen de conocer el mundo investigadores y creadores, sin atender a sus disciplinas, muy diferente a la funcionalidad de los dispositivos que usa el poder para consolidar las nociones de verdad y realidad, favorables al dominio que ejercen.

Estas tentativas artísticas y políticas sugieren literal y poéticamente que el marco de la jurisdicción actual es inadecuado con la escala y naturaleza de los daños perpetrados. (Christov-Bakargiev, 2012b:34)

Otra de las grandes diferencias que existen entre la exposición de d(13) y las exposiciones estándar que encontramos habitualmente en instituciones sujetas a presupuestos debidamente justificados, es que en esta edición de documenta, tanto Christov-Bakargiev como la segunda curadora, Chus Martínez, incitaban a los propios artistas a trascender la lógica de la exposición, les invitaban a expandir la imaginación de los espectadores reduciendo las restricciones y respaldando cualquier tipo de iniciativa.

En la nota de prensa del programa Maybe Education, se puede leer que los proyectos activados de dOCUMENTA (13) conresponden con los muchos intentos de los participantes de documenta por redefinir los acercamientos a una exposición de arte.

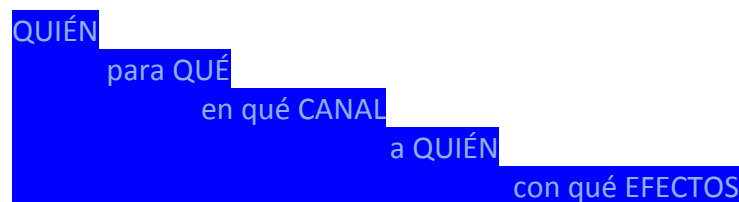
Cierre del primer vértice: el modelo de Harold Lasswell

Una vez expuestas las características de d(13) sobre las que nos apoyamos para analizar su paradigma como dispositivo de conocimiento en su formato expositivo, consideramos conveniente cerrar el vértice aludiendo a sus similitudes con los sistemas de comunicación en cuanto que el trabajo de las comisarias pretende ser recibido por un colectivo de receptores. Dentro de la variedad de teorías sobre la comunicación, encontramos una especial similitud con el primer modelo de la corriente llamada *Mass Communication Research*, el modelo de Harold Lasswell.

Harold Lasswell, pionero en las teorías de la comunicación, inicia sus investigaciones influenciado por las estrategias sociopolíticas de la *Gran Guerra*. En 1927 publicaría su primera gran investigación *Técnicas de propaganda en la Guerra Mundial* en la que examina y analiza los medios de difusión (la radio y el cine como nuevos dispositivos eficaces en la legitimación del poder), en esta obra expone el papel imprescindible que tuvieron los medios de masa para la gestión gubernamental de la opinión pública (Mattelart, 1997:30). La propaganda se consolidó como un arma capaz de suscitar la adhesión de las masas poniendo en circulación símbolos eficaces en la manipulación pública.

Recordemos que para Foucault, el dispositivo es una tecnología del poder *que atraviesa el conjunto de relaciones sociales; una maquinaria que produce efectos de dominación a partir de un cierto tipo peculiar de estrategias y tácticas específicas*⁷⁷ (Foucault, 1980:144). A diferencia de los dispositivos de poder, los dispositivos expositivos utilizan el conocimiento para la emancipación de la sociedad y en el caso de d(13), se ve reflejado en la intención de la comisaria por promulgar un pensamiento escéptico que permita a los sujetos pensar la realidad respetando sus pluralidad de discursos.

La postura de la curadora en la decimotercera edición de documenta guarda una cierta analogía con el dispositivo del poder al que Lasswell denomina propaganda, pero la peculiaridad que hace de este dispositivo un paradigma, es el tratamiento que hace de los símbolos buscando efectos contrarios a los que sigue actualizando en la actualidad la esfera del poder. Para demostrar esta postura que traslada el poder del sistema político a los ciudadanos vamos a utilizar el modelo descriptivo que utilizó Lasswell para establecer el ámbito de análisis de los actos comunicativos:



⁷⁷ Foucault, Michael, *Microfísica del poder*, Madrid: editorial la piqueta, 1980, Pág. 144

¿QUIÉN?

En d(13), la responsable del dispositivo es Carolyn Christov-Bakargiev por su estatuto de curadora. A diferencia de los sistemas propagandísticos, la postura de la comisaria no busca una hegemonía, por el contrario convoca a un grupo de profesionales de distintas disciplinas para organizar un círculo de individuos que aporten sus opiniones y sugerencias, al mismo tiempo que da la oportunidad a cada artista de decidir las condiciones en las que exponen sus trabajos.

¿dice QUÉ?

Si bien es cierto que la intención de la curadora no es decir nada, desde los fundamentos que hemos analizado podemos postular que por encima de la pluralidad de voces y discurso se sitúa la intención de repensar los aspectos más significativos de esta sociedad como son los conflictos civiles, la modificación del tiempo y el espacio, la comunicación, los valores culturales “en crisis” o el constructo de lo real. En definitiva, lo que viene a proponer la comisaria es una nueva forma de ser y estar en el mundo que vivimos.

¿en qué CANAL?

El canal que utiliza es la exposición de objetos fruto de las investigaciones de personas y colectivos. Un tipo de exposición que trata de alejarse (en la medida en que dirigir una edición de documenta lo permita) de los formatos convencionales para generar una red de propuestas, desconectadas a priori, pero que funcionan como conjunto orgánico en permanente cambio.

¿a QUIÉN?

Este dispositivo o sistema de comunicación está dirigido a los habitantes de Kassel, El Cairo, Banff, Kabul; a los espectadores que asistieron a estas localizaciones; al equipo de trabajo, a los internautas que siguieron en directo cada una de las actividades programadas, a quienes han indagado en la ingente cantidad de material producido por/para documenta, a los lectores de *Kassel no invita a la lógica*, a los futuros lectores de esta investigación. La decimotercera edición de documenta, igual que las anteriores, permanecerá al alcance para aquellos que quieran acceder al universo construido entre el 2010 y el 2012 por Christov-Bakargiev.

¿con qué EFECTOS?

Quien haya accedido o acceda a d(13) habrá podido incorporar una nueva manera de leer los relatos que conforman la historia, la cultura, la sociedad o cualquier otra forma de conocimiento. Una postura escéptica como forma de acceder a la verdad evitando catalogaciones rígidas.

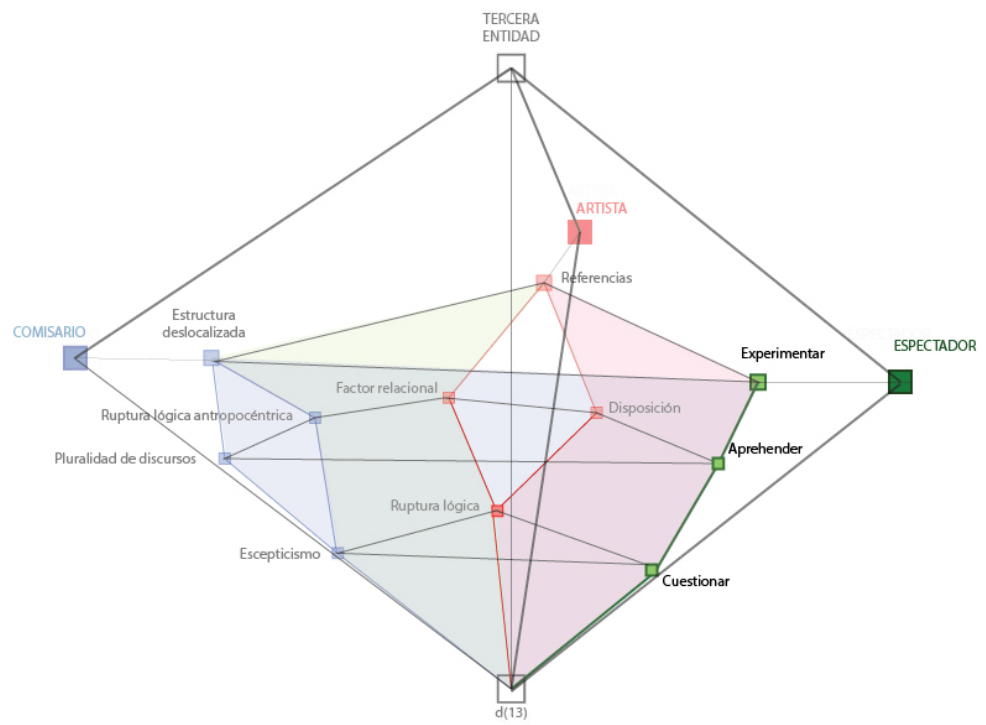


Fig.17 Vértices desde la postura del espectador

Vértice 2.

Reflexiones de un espectador en Kassel

Como nos ha demostrado la historia del arte, todo espectador genera sus propias reflexiones al ser partícipe de una propuesta artística, pero cuando se trata de una exposición colectiva comisariada, esas reflexiones son motivadas tanto por el discurso que establece el artista, como por la organización que hace el comisario del material con el que trabaja.

Al igual que un artículo, una fotografía, un documental o una película, cualquier exposición, al tratarse de una compilación de material, formula una perspectiva desde la que afrontar el tema a tratar. Los públicos que visitan las exposiciones abren un diálogo con la curadora; en general, y con las artistas, en la particularidad de cada obra. Este motivo nos lleva a la búsqueda de un espectador de documenta, un testigo que nos preste sus impresiones, reflexiones y cuestiones para contrastarlas con las intenciones de las comisarias.

Hemos tratado de organizar los pensamientos que le surgen a Enrique Vila-Matas, no solo con los puntos clave de documenta 13, sino con aquellos que posibilitan la emergencia de la tercera entidad: el conocimiento al que da acceso una obra de arte.

En primer lugar, proponemos el plano social que asienta las bases del poliedro donde coinciden artista, comisario y espectador, estado en el que encontramos el momento de experimentación: la vivencia de la situación construida, posición que nos da acceso a establecer un diálogo a través de los medios expuestos. Después del primer contacto en el que influyen factores como el estado de ánimo del visitante, sus gustos, necesidades fisiológicas o calzado, respondemos a las *llamadas* del artista, que a su vez dependen del trabajo del comisario: la incorporación de códigos de lectura apropiados para el entendimiento. Dispuesto al diálogo, el espectador atiende a esos detalles que el artista pretende compartir y los hace suyos, los relaciona con el entorno directo y después, con sus recuerdos, con sus sentimientos y sentidos, aprehendiendo aquello que le captura: el espectador inicia una relación entre la verdad de la exposición y la verdad ordinaria que impera en la esfera pública. Una vez situado en un pensamiento nuevo y ajeno, lo contrasta con lo ya sabido reconstruyéndolo a través de su lógica personal. En ese momento aparece una *tercera entidad*, diferente a la entidad que presenta el artista en su pieza, y por ello, externo a la obra en tanto que es producto del pensamiento del espectador, inmaterial, pero también independiente a él en cuanto que el estímulo está regido por una voluntad externa. Una tercera entidad que funciona como metáfora instalándose en la memoria del visitante para volver a brotar cuando alguno de los elementos que la conforman se interponen entre el espectador y una situación propia del transcurso habitual de la vida.

Los vértices que conforman la arista del espectador en el poliedro quedarán definidas por:

- La experiencia como origen en el plano social del espacio expositivo. Este lugar emerge como heterotopía en la que se suspenden las pautas habituales del comportamiento social quedando en manos de las normas de un juego planteado por el artista.
- Del espectador dependerá la participación en dicho juego o la activación del diálogo propuesto por el comisario cuyo resultado será la emergencia de una entidad inmaterial que hemos denominado saber.
- El saber aprehendido en este particular acto comunicativo quedará transformado en conocimiento al traspasar los límites del espacio artístico, ese conocimiento ofrecerá una visión subversiva de lo real instaurando el escepticismo como pauta de reflexión.

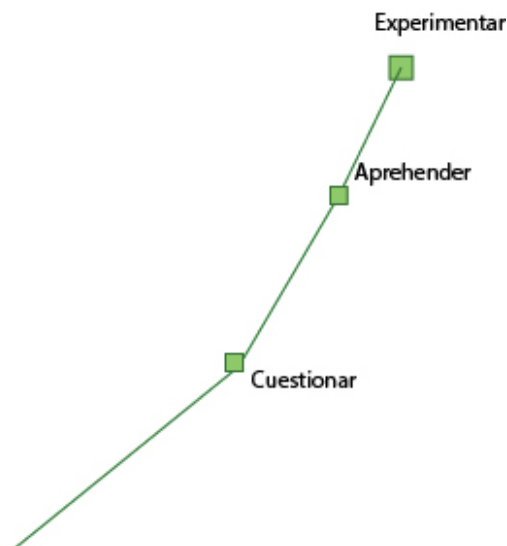


Fig. 18 Secuencia de estados del espectador

2. 1 Hacia una tipología de las experiencias en el arte

Hablar de experiencias en el arte, requiere hablar de los espectadores del arte, del gran colectivo llamado <<público>>. Mediante los tipos de experiencia que brinda el arte vamos a identificar el comportamiento adecuado para un espectador que visita Kassel en el verano del 2012 y que nos sirva de apoyo para suplir las carencias reflexivas que supone ausentarse a la misma. Este tipo será denominado de distintos modos (espectador creativo, inquieto, comprometido) y cada uno de ellos alude al concepto de <<espectador emancipado>>.

El público, como categoría, constituye un universo cultural compuesto por instancias cognoscitivas, morales y políticas (Jiménez, 1998). Ésta categoría pertenece al rango de colectivo pero de connotaciones históricas que lo vinculan directamente con el concepto de <<masa social>>, ideado en la Ilustración como un recurso más para conseguir la autonomía⁷⁸ de la sociedad. Junto a este gran concepto surge el de público para referirse a un grupo de individuos cultivados que disfrutaban de las obras de arte debido a su conocimiento cultural, cultivado por medio de la contemplación de piezas artísticas y accediendo a información especializada como por ejemplo el diario *El espectador*, creado por Joseph Addison en 1711 para orientar al público.

Hasta entonces perduraba la contemplación como forma de acercamiento a la obra de arte, marco en el que Kant, con su *Crítica al Juicio*, propuso un modelo adecuado de contemplación para disfrutar la belleza y llegar por medio de ella al sentimiento de placer (o displacer) instaurando el juicio estético como instancia superior al juicio racional o moral dada su finalidad sin fin; universalidad sin conceptos basada en la apreciación desinteresada que lleva al espectador a un momento (estético) tranquilo, de ensimismamiento, similar al de la experiencia religiosa (Jiménez, 1998:18). En resumen, el espectador contemplativo se constituye como modelo de experiencia artística basado en los aspectos formales para acceder a la calma y el placer de los sentidos.

A este respecto, Pareyson (1984), con su *Lectura a la estética de Kant*⁷⁹, completa la actitud contemplativa de Kant añadiendo la interpretación como recurso utilizado para culminar la contemplación. El espectador, en un ejercicio de interpretación, busca el verdadero sentido de los elementos formales que constituyen la imagen; un encuentro de la belleza de las formas que adquieren valor al interpretarlas.

Las revoluciones industriales posteriores provocarán grandes cambios en el paradigma de la estética liberando al arte de la necesidad de producir belleza, cambios que a su vez desplazarán la belleza de la actividad del artista: la belleza incurrirá progresivamente en la vida cotidiana. El diseño irá conquistando el terreno de la

⁷⁸ La autonomía de la Ilustración rompe con las formas de comunidad basadas en las creencias personales de los sujetos que la conformaban para dar paso a unos valores basados en los expertos de diferentes temas. Así la ciencia sustituye a las cosmologías religiosas, estableciendo una moral universalizable y unos procesos sociales determinados por nuevas construcciones razonables. (Claramonte, 2010)

⁷⁹ Título original *L'estetica di Kant. Lettura della Critica del giudizio*

objetualidad característica del arte en épocas anteriores, sus prototipos encerrarán cualidades estéticas que excederán a la funcionalidad del objeto, la publicidad inducirá a una excitación precoz que se opondrá a la serenidad provocada por la contemplación tradicional y finalmente los medios de comunicación, explotados en el s. XX, conducirán a un estado de dispersión que derrumbará la estabilidad que brindaba el sentimiento de belleza Ilustrado.

Jorge Luis Marzo (2009) considera que una de las problemáticas suscitadas por las Vanguardias será la imposibilidad de traducción por parte del espectador, un alejamiento de cualquier código que posibilite la interpretación de las obras. Esto conlleva a un sentimiento de confusión en el público y su distanciamiento de las manifestaciones artísticas que habían adoptado la autonomía del arte como quintaesencia del objeto artístico. El régimen estético de las artes (Rancière, 2002) propio de la modernidad que libera al arte de la *mimesis*, entraña lo que José Luis Marzo denomina el cambio del misterio por el secreto⁸⁰, enmudeciendo al artista en cuanto a la imposibilidad de los espectadores a decodificar los códigos formales con los que trabajan.

En este marco, el público, manteniendo aún los registros de lectura para disfrutar las obras de arte, se ve atraído por la creciente industria cinematográfica que alude directamente al entendimiento de las narraciones fílmicas. Las películas ofrecen la apropiación por parte de los espectadores de los sucesos relatados, teniendo alcance a lo que ocurre en la trama, toda la información que necesitan saber es aportada por el director a lo largo del metraje de tal modo que la audiencia se siente cómplice de lo que están viendo. Ante la imposibilidad de acceder a la propuesta de los artistas, los espectadores se declinan por el cine asegurando el futuro de esta industria en las décadas venideras.

No es de extrañar que los espectáculos tradicionales se vean obligados a modificar sus planteamientos ante un creciente colectivo que demanda espacios de participación común definidos por sus preferencias y aficiones. Manuel Delgado (2009) se apoya en Habermas para definir <<el público>> como una agrupación social constituida por individuos supuestamente libres e iguales que evalúan aquello que se expone a su juicio. El s. XX llevará al máximo exponente la cultura como industria, convierte al público en un colectivo homogeneizado que decide invertir su tiempo (y dinero) libre en actividades que les diferencie socialmente; aparece un público exigente y crítico que basa sus fundamentos en la exigencia⁸¹ propia del consumidor.

⁸⁰ El misterio ha acompañado al arte desde sus orígenes, dotaba al arte de un aura que atrapaba la complacencia del artista. (Marzo, 2009)

⁸¹ Utilizo este término para referirme al poder que han adquirido los consumidores como clientes que gastan su dinero en algún servicio y eso les lleva a exigir un trato personalizado y la satisfacción de sus deseos/necesidades. Esta actitud afecta principalmente al trabajador que trata directamente al individuo/cliente, empoderado por su condición frente al empleado. Lo mismo que ocurre en el sector servicios ocurre en el sector cultural, siendo los artistas los que dan la cara por la institución del arte; el visitante de un evento cultural juzga desde su situación privilegiada (ha pagado una entrada) aquello a lo que asiste.

Este público, como colectivo inmerso en un sistema basado en el capital económico como estatuto legitimador, es educado visualmente desde mediados del siglo pasado por los medios de masas y la televisión, medios que utilizan la imagen como sustituta de la realidad. Sus tácticas están basadas en la ilusión asimilada y en la dispersión de la oferta mediática, sus criterios ordinarios se basan en el juicio de valor y en la posibilidad de cambiar de canal televisivo en el caso de que no les agraden lo que están viendo. Llevado al ámbito de la cultura, las críticas se basan en el criterio del gusto perceptivo, que ya no es la contemplación (placer, estabilidad y tranquilidad), sino la apropiación; sentirse protagonistas en una película de acción, la dispersión; atracción por el programa que más les guste en la televisión y la instantaneidad; efecto introducido por las redes cibernéticas que ofrece, no solo la oportunidad de comentar en directo lo que están viendo, sino acudir a otras fuentes sin cambiar de actividad. Cabe mencionar el papel que ha jugado la construcción del turismo como empresa escindida de la industria cultural. Nos referimos al turismo cultural que ha dejado de responder a inquietudes personales para convertirse en otra táctica más que mantiene en movimiento el capital económico. El gran hito en este sentido es la consolidación de la Gioconda como estandarte cultural (Jiménez, 2006): la apuesta satisfactoria ideada por el gobierno francés que situó a éste como un héroe frente al ladrón milanés, Vincenzo Peruggia, quien según declaró en el juicio, trató de recuperarla para el patrimonio nacional. Este “robo del siglo” terminó convirtiendo el lienzo en un objeto de interés internacional que lleva un siglo atrayendo visitantes (Jiménez, 2002). Los valores artísticos de la obra han sido suplidos por el reconocimiento como icono cultural y su reciente mitología hasta el momento actual, en el que no importa tanto ver la obra como fotografiarse junto a ella. Como estamos viendo, la propuesta para la documenta del 2012 responde a estas formas de expectación proponiendo una amalgama de espacios desconectados a simple vista que exige al público una reacción que desencadene formas de reflexionarlo.

Hemos marcado unos rasgos tan extremos para contrastarlos con el otro tipo de experiencia, una experiencia referida a un <<espectador inquieto>>⁸² basada en la elaboración de un juicio personal y abierto al placer de conocer el pensamiento ajeno a través de manifestaciones artísticas, del modo en el que Enrique Vila-Matas se enfrenta a las obras de Kassel. Referencia a

ese espectador que busca en las salas de los museos, en la red, en las calles, en las galerías, en los libros, una experiencia inédita en relación con el arte, que siempre parte de la inestabilidad, de la incertidumbre. Ese espectador que de alguna manera acaba por entender que él también forma parte de la obra, que es capaz de completarla, de matizarla, de discutir y de aprender con ella. (Aznar y Martínez, 2012:18)

⁸² Yayo Aznar y Pablo Martínez, en la introducción al libro *Lecturas para un espectador inquieto* (2012) publicado por el Centro de Arte Dos de Mayo, adecúan el término *espectador emancipado* a *espectador inquieto* ya que consideran la emancipación como un término a cuestionar dadas sus connotaciones con la razón ilustrada y su demagógica idea de liberar al pueblo de las supersticiones y mitos por los que se rigen.

Las producciones artísticas de las últimas décadas han tratado de involucrar al espectador, a los públicos, en la conclusión de la obra y con ello en la reflexión sobre el rol del espectador; quien debe activar las piezas bien sea con su participación directa (happening, performance, arte relacional, contextual...) o con su implicación transversal (decodificación del sentido, asimilación de la particular lógica que articula las piezas, aceptación de la óptica del artista...). Las manifestaciones del arte contemporáneo *exige más de la apertura mental y sensible del individuo que se aproxima a las propuestas artísticas* (Jiménez, 1998) reforzando la reflexividad (debate y deliberación) y el criterio (como sujeto único que conforma un público heterogéneo). Un espectador creativo que participa en la terminación de la obra y toma responsabilidad en el diálogo propuesto por el artista.

2.2 Un espectador emancipado en Kassel

Tomamos el término de <<espectador emancipado>> (Rancière, 2000) para referirnos a una postura activa, que para Isidoro Valcárcel Medina tienen un papel de *coautor evitando en cualquier caso un papel pasivo* (Aznar y Martínez, 2012), es más, Eulalia Valldosera dirá que *debe aventurarse a formular el enunciado específico de las preguntas a las que pretende responder* (Aznar y Martínez, 2012), puesto que no hay un sentido cerrado más allá de la estructura construida por el artista. Recordando las palabras de Julia Kristeva, *el sujeto se forma y se transforma en el discurso que comunica al otro* (Kristeva, 1988:18), esta idea nos recuerda que la obra artística, al igual que la exposición correctamente comisariada, abren canales para el diálogo y, por lo tanto, el rango de influencia se extiende dependiendo de la disposición del visitante. La experiencia del espectador ante un determinado estímulo estético (entendiendo estético como manera de acceder al conocimiento mediante las sensaciones recibidas por el cuerpo) *no te obliga a nada, sólo te ayuda a pensar más* (2012: Fernández Polanco), a formular preguntas inducidas por la reflexión del artista.

Tras haber sido superados ciertos regímenes⁸³ estéticos infundados en la recepción pasiva y dócil del mensaje construido visualmente por el artista; en la actualidad occidental, *el artista* (curador, novelista o cineasta) *no pretende instruir al espectador (...), lo que siempre supone es que lo percibido, sentido, comprendido es aquello que él ha puesto en su dramaturgia o en su performance* (pieza). *Presupone siempre la identidad de la causa-efecto* (Rancière, 2000:20). Espera que la mirada no sea contemplativa, sino comprometida tanto con el creador como sujeto político como con la imagen articulada. Desglosa la *causa* y toma conciencia del *efecto* en un estado de negociación, de diálogo.

Desde esta posición de espectador reconocido como sujeto dialogante, se le exige un compromiso y esfuerzo para hacerle partícipe de la acción comunicativa que le conducirá a una experiencia íntima en la que emerge un tercer elemento, una tercera entidad que no reside ni en la obra, ni en el artista, ni en el espectador, sino en la capacidad reflexiva que se conjuga entre ellos. Sobre lo expuesto cabe citar a Jan Venwoert quien se pregunta sobre la localización del saber sosteniendo que *el saber no es una cosa. Una cosa puede existir por sí sola, pero el saber no. (...) El saber pasa de un cuerpo a otro. Si se transmite de ese modo, de ti a mí, ¿dónde se encuentra?* (Venwoert, 2011:13).

Conjugando la virtualidad de la manifestación artística producida por el artista y el espectador a través de la pieza, y considerando el saber como algo que se transmite sin forma física, podemos postular que el arte produce saber y, siendo así, conocimiento. Esto demuestra una realidad del arte intangible en tanto que es

⁸³ Los regímenes escópicos forman los estatutos que rigen las maneras de acceder a la hermenéutica de una obra de arte; éstos están basados en las expectativas que se tiene del arte en una comunidad y el uso que promueve la esfera del arte a través de estados de opinión, exposiciones, líneas de interés y el tipo de financiaciones que permiten tipos de creación concretas.

experimentación y sentir: *el espectador observa, selecciona, compara, interpreta. Liga lo que ve con muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares* dirá Rancière (2010:32). La obra de arte contemporánea retiene la mirada del espectador en calidad de persona con sus propios valores, vivencias, conocimientos a diferencia del modelo contemplativo de experimentación artística, que sitúa la importancia de la obra en el placer que despierta como estímulo visual, parte de la aceptación de un público conformado por sus muchos tipos de individualidades que descifran las piezas más allá de sus cualidades formales.

Esta manera de plantear el arte como instrumento hermenéutico, sostiene el carácter político de las manifestaciones artísticas pues, como establece Rancière, genera formas de disenso que reconfiguran la experiencia de lo sensible, nacidas en el espacio donde surge la experiencia artística y desarrollada en territorio común de lo cotidiano. Por ello, es labor del artista escapar de las representaciones y adentrarse en el terreno de la ficción como

Estrategia de los artistas que se proponen cambiar las referencias de lo que es visible y enunciable, de hacer ver lo que no era visto, de hacer ver de otra manera lo que era visto demasiado fácilmente, de poner en relación lo que no estaba, con el objetivo de producir rupturas en el tejido sensible de las percepciones y en la dinámica de los afectos.
(Rancière, 2010:70)

O como dice Juan Martín Prada respecto a la tarea del arte:

Tematizar el mundo que nos ha sido dado, incluso de hablar con lo que ya se ha dicho, pensado acerca de las formas en las que se podría flexibilizar y hacer más permeables las estructuras organizativas y políticas, y más sutiles y profundas las prácticas comunicativas. (...) En promover formas de la alteridad en este mundo en el que vivimos.
(Prada, 2012:18)

Kassel no invita a la lógica recoge una gran cantidad de reflexiones de un espectador que cumple con esta forma de participar en el momento expositivo, un tipo de visitante que, debido a su participación como agente creativo en el engranaje de d(13), prepara su visita contextualizando el evento y recibiendo un trato especial que le da acceso a conocer datos particulares del funcionamiento. Esta situación privilegiada permite a Vila-Matas verter una gran cantidad de reflexiones motivadas en muchos casos por las obras que ve, ofreciendo una particular visión del arte contemporáneo desde una postura tangencial a la crítica de arte, la opinión y la creación literaria.

Con esta obra el lector tiene acceso al mundo de documenta desde los ojos de un espectador involucrado e inquieto que se sirve de cuantos recursos posee para enfrentarse a unas obras y una exposición carente de toda lógica conservadora. El lector-espectador, al igual que el visitante-público, puede quedarse en la lectura ociosa de la obra o imbuirse a través de la investigación para ahondar en las referencias que

proporciona y así, superar las licencias literarias en un intento de trascender la visión del autor hacia una panorámica más próxima al desarrollo original de la exposición.

En el presente capítulo utilizamos la voz del autor para conducir nuestra postura en relación al modelo de espectador al que nos estamos refiriendo, tomamos fragmentos de narraciones que encierran características propias de una recepción activa para proponer una justificación del agente-espectador que sostenga la triada hipotética de la que emerge una tercera entidad.

2.2.1 Experimentar

El tiempo que sucede en una exposición de arte es un tiempo autónomo, un tiempo que está marcado por los ritmos de las piezas dispuestas y por la atracción que éstas producen en el espectador, en tanto que proponemos un primer estadio hacia la eclosión de la tercera entidad: la experimentación, debemos considerar que ésta depende de la percepción sensorial de los elementos vicarios⁸⁴ que la producen, quienes exigen una mirada detenida, y la sucesión de las notas encadenadas por el artista. Según Damian E. Bretones, *los seres humanos percibimos el tiempo como sucesión de acontecimientos que tienen apariencia de trayectoria continua, y como duración, que es la forma en que vivimos esos acontecimientos* (Bretones, 2010:36). Tiempo y duración se presentan así como factores que marcan la visita de los espectadores en el momento expositivo y queda determinado por el tiempo que requieren cada una de las obras expuestas produciendo una duración continua de la disposición trazada por el comisario.

El artista tiene como compromiso la articulación de sucesos en su propuesta con el fin de atraer al lector, invitarle a pasear su mirada por el conjunto de referencias que habitan en su pieza y que abren nuevos horizontes de significados o acontecimientos intelectuales. Para ello es necesario conocer las tipologías y particularidades de los públicos, rechazar la idea de un público homologado y genérico, identificar al destinatario para activar el proceso de comunicación (Pérez Valencia: 2012). Esta tarea del artista comprometido se contrapone con la del artista narcisista que, usando palabras de Barthes, *se dirige a mí para que yo lo lea, pero yo no soy para él otra cosa que esa misma apelación*. (Barthes, 1973:17) Ambos agentes, espectador y artista, comparten la labor de la experimentación pues no depende solo de la emancipación del primero la conclusión de la obra del segundo. Con ello sostenemos que las obras deben procurar su lectura, atender el código utilizado pensando en su legibilidad como apertura a un tiempo y espacio disidente respecto al tiempo ordinario.

A pesar de la necesidad del tiempo para el encuentro –entre artista y espectador- en el acontecimiento, necesitamos también la búsqueda del espacio que posibilite el contacto donde comenzará el diálogo. Un espacio delimitado por el conjunto de valores que entrarán en juego y en el que el visitante pueda recrear su autonomía. No solo son las cualidades físicas las que definen la experiencia en el espacio, sino la

⁸⁴ Tomamos prestado el termino vicario de Graham Harman para referirnos a aquellos objetos sensuales representantes

densa circulación de sustitutos y suplentes (O'Doherty, 1976:56) de la que habla Brian O'Doherty refiriéndose a la medicación, provocan la constitución de un espacio de posibilidad, contingente, donde el sujeto se despoja de las normas sociales para entregarse a las proposiciones del artista y así, lanzar replanteamientos nuevos que el visitante tratará de resolver buscando información en el material del artista.

En este sistema de diálogo el artista adquiere el rol de trasmisor posicionando al espectador como el receptor del mensaje que está en circulación. La producción artística, alejada de la mera construcción estética de un artefacto, es un ejercicio de empatía y astucia que permite inventar una lengua capaz de trascender los límites racionales del lenguaje superando las barreras culturales de los idiomas y haciendo posible su decodificación simultánea para comprender el sentido que está en juego.

Para que la información o mensaje transite por ese canal, se hace necesario reducirla a señales aptas para esa transmisión: esta operación se llama codificación y quien o lo que la realiza es el transmisor. (...) El receptor decodifica la información haciéndola comprensible. (López Cao, 1998:40)

Entendiendo el arte como un circuito dialógico entre artista y espectador, recae en el primero la labor de construir un conjunto de referencias que apelen a la atención del sujeto que la percibe, involucrarle en ese sistema es darle la oportunidad de ser partícipe en la experiencia artística, experiencia basada en la precariedad del conjunto de signos perceptible e inteligibles, materiales o inmateriales, que sostienen la capacidad de significar exclusivamente en el momento de su exposición.

En *Arte y multitud*, Toni Negri (Negri, 1990:60) expone dos posibles métodos para medir la experiencia estética: el análisis y la recomposición, matriz repetida en el realismo clásico que recurre a la abstracción de la realidad, vaciada de sentido, para volver a construirla siguiendo una orientación semántica. Dicho de otra manera, se recurre a patrones universalizados capaces de ser entendidos por la multitud pero se le dota de un nuevo sentido bajo la apariencia reconocible.

El segundo método lo relaciona con el activismo Punk en tanto que este recurre al acercamiento ideal-típico y difusivo, antagonista y catártico en donde lo abstracto queda descrito por tipologías antagonistas que desembocan en una sensación de catarsis castrada desde su origen. Este modo de acercarse a una experiencia artística es distópico pues evoca la posibilidad de cambio sin olvidar su inevitable imposibilidad. El autor concluye su teoría afirmando que *el realismo es ante todo y esencialmente constructivo. El realismo es la poética que no imita, sino reconstruye el mundo.* (Negri, 2000:60)

En cualquier caso, sea del tipo que sea la experiencia artística, lo cierto es que requiere del visitante una especial atención para introducirse en el entramado de significados y ponerlos en funcionamiento. Una experiencia realista, que representa la apariencia de un determinado hecho (López Carrasco, 2016), o una catarsis punk en la que el carácter crítico recae en la frustración distópica (Ouka Lele, 2014), necesita de un

espectador atento a los rastros que intencionadamente ha ido depositante el artista en el camino. Para a Gerad Genette, el tipo de funcionamiento conceptual de una obra es atencional (Genette, 1997), depende del tipo de atención, de la sensibilidad receptiva que asume el espectador.



Fig. 19 Miriam Ghani, *Rec Room, Governors Island*, 2010. De la serie *Notes of collapse*. C-Print, 50.80x76,2cm.

Mariam Ghani investiga los espacios que encarnan las fronteras donde intersectan fenómenos, desde el poso que dejan los conflictos hasta las leyes de inmigración para reflexionar sobre los paisajes contruïdos entre la naturaleza y el tejido político. En su proyecto *Kabu: Partial Reconstructions* (2002-07) usa una video-instalación para explorar los múltiples significados de reconstrucción. (Christov-Bakargiev, 2012:70)

Como decíamos al principio, el momento de la experimentación artística requiere un tiempo y unos ritmos que deben ser marcados por el curador a la hora de diseñar el montaje de las piezas. De igual forma que el artista piensa en el espectador en busca de una sinergia discursiva, el comisario debe pensar en los públicos para los que habla. Entender el arte, según plantea Umberto Eco en *La estructura ausente*, como una capacidad de aumentar la duración de la percepción obliga a la curadora a respetar los tempos marcados por cada artista con el fin de crear una percepción particular del objeto, no solo lo mostrado, sino todo aquello que ha sido utilizado por el artista.

El arte, como entidad que distorsiona el tiempo provocando una duración particular, como experiencia autónoma o como resorte hacia el diálogo, queda reducido a una entidad cuya potencia es capaz de anular su propia estructura en pos de un estado superior localizado en la capacidad cognitiva del sujeto partícipe. El artefacto no es más que una anécdota a la cual recurre el artista para que, junto al espectador, imaginen juntos. Como dice Carolyn Christov-Bakargiev en relación a su trabajo en documenta, *DOCUMENTA (13) es un estado mental*.

Atar al lector

(...) no se escribe para entretener, aunque la literatura sea de las cosas más entretenidas que hay, ni se escribe para eso que se llama <<contar historias>>, aunque la literatura está llena de relatos geniales. No. Se escribe para *atar* al lector, para adueñarse de él, para seducirlo, para subyugarlo, para entrar en el espíritu de otro y quedarse allí, para conmocionarlo, para conquistarlo... (Vila-Matas, 2014a: 44)

Como punto de partida tomamos este extracto donde Vila-Matas expone su postura sobre la creación literaria que bien podría ser compartida por el resto de manifestaciones artísticas. En el transcurso de esta investigación, estamos tratando de exponer una postura que apuesta por defender el arte y sus productos como mecanismos que activan el pensamiento e incitan al cuestionamiento de ideales preestablecidos. Cuando se proyectan ideas a través de la literatura, de las artes visuales, de la danza o de la filosofía, el receptor de dichas ideas entra en contacto directo con una forma de pensar ajena. El enunciado que transmite el creador es el recurso del que se vale para trasladar su particular forma de entender el mundo al otro. Dicho de otra manera, el espectador, mediado por el mensaje del artista, accede a sus inquietudes y formulas cognitivas, accede al lado más complejo de la mente humana: el pensamiento. Pensar por un momento como piensa el otro expande los límites del pensamiento propio en cuanto que introduce nuevas formas de aprehender la realidad.

Entendiendo la creación como planteamiento cognoscitivo en lugar de una habilidad para reproducir una percepción sensitiva, obliga al creador a desprenderse de las notas subjetivas para buscar un lenguaje común con sus públicos. El momento de la experimentación artística conlleva unas cualidades perceptivas particulares que no dependen solo del espectador, debemos concebir el arte como un peculiar sistema de comunicación formado por mínimo dos agentes (emisor y receptor) y por un canal autónomo que es el objeto artístico. Lo particular de este fenómeno comunicativo es que encierra en sí mismo la capacidad de servir como modelo de otra intención comunicativa, es decir, de una comunicación intersubjetiva cuyo objeto no sea la mera transmisión con finalidades manipuladoras, sino la participación de la verdad que acontece con ella (López Sáez, 1998:155). El arte entendido de esta manera hace al espectador y al artista cómplices en la dilatación del conocimiento intersubjetivo, construido socioculturalmente, incorporando en él partículas de significado que amplían el horizonte de sentido del que somos partícipes: la verdad. Cabe recordar a este respecto que la verdad la seguimos considerando como herramienta escéptica, esto es, como un conjunto de factibilidades a las que tenemos acceso que rodean a un suceso en el que nos interesa indagar. Carmen López Sáez continúa diciendo que

Si se destruye el factor comunicativo de la obra, la intersubjetividad de las vivencias del artista y de los receptores, se extingue la obra de arte y solo queda de ella un mero

tecnicismo o un objeto que se agota en su función (útil), una simple materia carente de intencionalidad y de posibles resonancias intersubjetivas. (López Sáez, 1998:155)

Que se destruya el factor comunicativo depende de la actitud que toma el artista en su intento de mostrarse al mundo por medio de su obra. En el párrafo citado, Vila-Matas, como creador-comunicador y espectador, manifiesta su postura frente a la labor del escritor que bien puede ser trasladada a la de cualquier creador que decide tomar el arte como formato comunicativo. Este espectador se enfrenta a las obras de DOCUMENTA (13) eludiendo los intereses personales del artista como faceta de la subjetividad para exigir de ellos un dominio de las herramientas propias de la comunicación que escapen del dogmatismo autoritario y favorezcan la discusión ofreciéndole al espectador los recursos necesarios para comprender su lenguaje.

Seducir al lector es darle la oportunidad de que sea él quien reclame al artista la discusión, es tener los registros necesarios para interpretar y preguntar. Ahí reside el discurso que sostiene la obra, en el entendimiento y la respuesta; se llega a entender cuando el lenguaje es compartido y desde ese mismo lenguaje, brota la respuesta que pronunciará el espectador. Pecheux (1984) sostiene que la función socio-comunicativa del discurso involucra desde las condiciones intelectuales de su creación, hasta las condiciones sociales de su recepción; por las primeras entiende el corte ideológico-cultural del creador del discurso en un marco histórico concreto que también influyen en la recepción del espectador como sujeto integrado en una sociedad determinada. El discurso, desde este planteamiento, pertenece tanto al artista como al espectador; el primero lo induce desde el mensaje que trata de articular y el segundo, una vez recibido el mensaje, se pregunta sobre las intenciones que han llevado al creador a formular un enunciado de esa forma y no de otra, cuales han sido los factores que le han llevado a utilizar un medio o el origen de las sensaciones puestas en juego por el artista.

Los espectadores ponen en funcionamiento todos sus recursos para elaborar reflexiones particulares incentivadas por la obra que tiene delante, recurren a su memoria en el acercamiento al artefacto para instrumentalizarla y entender el engranaje diseñado por el artista. Los aprendizajes en arte, las vivencias relacionadas o la formación profesional son los primeros recursos de los que se vale el espectador como es el caso de nuestro visitante que, por pertenecer a la faceta creadora de la sociedad, expone su personal punto de vista sobre la creación literaria para justificar su postura ante la recepción del objeto artístico.

De igual modo, el artista, creador o interlocutor, debe analizar a los públicos que recibirán sus propuestas, debe simpatizar con ellos en sus múltiples circunstancias, en primer lugar para atraer su interés, para seducirles, en segundo lugar, como agentes políticos que buscan participar en la construcción de un espacio de diálogo común y enfrentarse al pensamiento dogmático del poder encarnado en la rotunda presencia de los medios de comunicación, el artista debe prestar atención a los matices compartidos en la esfera pública en tanto que es un espacio de reconocimiento.

Es preciso que yo busque a ese lector (que lo “rastree”) sin saber dónde está. Se crea entonces un espacio de goce. No es la “persona” del otro lo que necesito, es el espacio: la posibilidad de una dialéctica del deseo, de una impresión del goce: que las cartas no estén echadas todavía. (Barthes, 1973:18)

Así pues, el trabajo del artista debiera partir de la observación sociológica, analizar los flujos de intercambio simbólico en la misma medida que, como productores de sentido, sus *imaginaciones* serán incorporadas a la res pública de la intersubjetividad.

Frecuentemente, los espectadores entran en el espacio expositivo movidos por el interés que despiertan las obras mostradas, ya sea por la temática o por la/las artistas. En ambos casos, existe un conocimiento previo sobre lo que se encontrará. Sin entrar en detalles respecto a las motivaciones de los espectadores (volumen suficiente para otra investigación) lo cierto es que se aplicarán los conocimientos anteriores para enfrentarse a las piezas, ya sea de manera analítica, estética o interesada.

Los primeros matices que aparecen son aquellos que se vinculan con la vida cotidiana, esos que son más superficiales en la memoria por su frecuencia ordinaria. De esta manera, aquellos lenguajes más familiares son a los que recurre el artista para inaugurar la lectura de su pieza tal como sucede repetidamente en las Vanguardias del s. XX y las prácticas de final y comienzo de siglo. A diferencia de estas, inspiraciones con las que afrontaban la investigación plástica, la posmodernidad trajo consigo la consolidación de un arte basado en la relación directa con sus públicos. Esos espectadores a los que se dirigen los artistas no son los mismos que en épocas anteriores buscaban un éxtasis estético, ahora son conscientes de que su importancia recae en la participación de la esfera pública. De esta manera, a partir de la década de los ochenta, artistas y espectadores tratan de comprenderse respondiendo los segundos a las manifestaciones de los primeros, *al espectador no le queda más remedio que ver “comparando”, que percibir con su cuerpo todo un sistema de relaciones* (Fernández Polanco, 2004:54).

En la búsqueda de un espacio dialéctico común, la recepción de la obra se instaura como una manera de negociar la comprensión de la realidad. Las referencias a la vida cotidiana se vuelven así una estrategia habitual a la que recurre el sujeto para comenzar a extraer reflexiones con las que dar sentidos.

Desde esas coordenadas por las que el espectador se localiza en un tiempo de acontecimientos y en el espacio dialéctico de la exposición, se activa una lógica inesperada en el que aportamos visiones nuevas de la realidad circundante, y es desde la identificación con partículas aisladas de la pieza como se puede acceder a su interrelación. Al igual que una constelación que se divisa por astros más luminosos, los elementos que conforman la obra apelan a unas sensaciones reconocibles pero reconfiguradas por la descontextualización.

La emergencia del sentido surge al experimentar las formas de relación propuestas por la artista contrastadas por la base de datos cognitivos y experienciales de la espectador, según propone Merleau-Ponty (1945: 44) *percibir no es experimentar una multitud de impresiones que conllevarían unos recuerdos capaces de completarlas; es ver como surge, de una constelación de datos, un sentido inmanente sin el cual no es posible hacer invocación ninguna de los recuerdos*. Ello requiere una mirada atenta que provoque un pensamiento, motivo que nos lleva en ésta investigación a requerir un tipo específico de espectadora (emancipada o activa) cuya disponibilidad no acabe en la mera contemplación, sino que la mirada apele a su bagaje personal. En la *Fenomenología de la percepción*, el autor continúa diciendo sobre la atención que es un *poder general e incondicionado en cuanto cada momento puede dirigirse indiferente a todos los contenidos de la consciencia* (Merleau-Ponty, 1945: 48). No podemos olvidar que este pensamiento fenomenológico, en especial el ensayo *Eye and mind* (Merleau-Ponty, 1963) está muy influenciado por las aportaciones constructivistas de la Gestalt en las que se enfoca el conocimiento desde una construcción del sujeto, por lo que aplicado a los espectadores, el conocimiento del arte se activa cuando éstas contrastan⁸⁵ sus conocimientos con los elementos que utiliza el artista y redistribuyen su estructura cognitiva sobre la realidad.

Acercarnos al arte por la vía del constructivismo justifica uno de los valores asociados al arte más sostenido durante la historia, la <<representabilidad de lo real>>. Considerar que una representación es una realidad ha sido una idea muy debatida en la teoría del arte pero que en el terreno social no ha interesado derogar dada la eficacia de la imagen-representación en el orden hegemónico⁸⁶. Los artistas, conscientes de que la realidad y sus representaciones son construcciones intersubjetivas, ofrecen estructuras visuales verosímiles familiares al sujeto-espectador, pero que entrañan alteraciones en el sentido de realidad. Como termina diciendo Merleau-Ponty *porque experimento en la atención una dilucidación del objeto, es necesario que el objeto percibido encierre ya la estructura inteligible que aquella libera* (1945:49).

El poder del arte descansa así en el placer que provoca el juego construcción-deconstrucción de representaciones, donde el artista seduce al sujeto mediante la imaginación de un mundo distinto basado en las representaciones de la realidad que conocemos. Así lo hace Pipilotti Rist en su video-instalación *Ever is over all* (1997) cuando utiliza una representación de mujer para protagonizar una utopía en la que la violencia es justificada y permitida si procede de una simpática mujer de clase media europea, o Thomas Struth (2004) cuando presenta el David de Miguel Ángel a través de su audiencia pasmada en su obra *Audience 4* (*Galleria Dell'Accademia*).

⁸⁵ Ese contraste es al que nos estamos refiriendo a lo largo de la tesis cuando hablamos de diálogo entre artista y espectador.

⁸⁶ Al igual que un niño se identifica con su fotografía, un individuo se identifica con su representación pública (colectivos, comunidades, categorías sociales y demás formas de homologación social) adquiriendo sus conductas e incorporando sus opiniones.

Arte <<en sí>>

Al pensar en el *arte en sí* me pareció que éste, en definitiva, se hallaba allí mismo, en el aire, suspendido en aquel momento y en la vida, en la vida que pasaba como había visto yo que pasaba la brisa cuando pasaba el arte. (Vila-Matas, 2014a:214)

Hemos expuesto en la introducción a este apartado la necesidad de constituir un espacio y un tiempo en el que la espectadora se desenvuelva, una atmósfera particular provocada por la sucesión de tempos que acompañan a cada obra en un espacio dominado por la presencia de cada uno de los artefactos expuestos. Si la labor del artista es atraer la interpretación del espectador o espectadora, las comisarias deben cumplir con el ejercicio de conformar un entorno que torne la percepción habitual en una forma de mirar susceptible que perciba sensaciones que pudiesen pasar desapercibidas en la mirada pragmática de lo cotidiano. En el desarrollo ordinario de nuestras vidas los dos momentos de la sensación⁸⁷ quedan absorbidos por la circunstancialidad de la vivencia pero es en el contexto artístico cuando nos detenemos a reflexionar sobre aquello que nos afecta y la vivencia de ese estado que condiciona el entorno. En otras palabras, se configuran unas condiciones que nos invitan a pensar el estado que produce las afecciones despertadas por la obra expuesta.

Para que nuestro espectador desencadene una reflexión a partir de la propuesta de Ryan Gander se dan tres factores: en primer lugar el *sentir* la brisa. Aparte de tratarse de un verbo reflexivo, sentir es pasar a formar parte de un objeto externo, incidir y dejarse incidir por una fuerza ajena surgida del entorno en el que se encuentra el visitante.

En un segundo orden encontramos el contexto, esas circunstancias que enmarcan la obra y la incorporan en una red de sentidos fijados por las connotaciones del espacio y por todo aquello que la rodea. Según la *Fenomenología de la percepción* merleopontiniana, el “algo” perceptivo está siempre en un contexto de algo más; siempre forma parte de un <<campo>> (Merleau-Ponty, 1945: 25) que las curadoras y curadores se encargan de gestionar para fundir la experiencia del visitante en el horizonte de sentido que es la exposición artística. La opción tomada por la comisaria al elegir esa obra (y sus características) en la sede central de la exposición. Ésta es una manera de dirigir las percepciones de los públicos y responder a sus expectativas ya que los visitantes de Kassel, conocedores del mito engrandecido cada cinco años, son receptivos a nuevas formas de sentir. El arte contemporáneo se sirve de su particular contexto para ofrecernos una nueva visión de aquello que pensábamos ordinario, el arte actual descubre la enorme riqueza de todo lo humano y de lo que rodea al hombre y, antes de intentar pensar lo otro, nos ofrece lo que hay, eso que siempre ha estado ahí y ha pasado desapercibido (López Sáez, 1998: 159). La sensación percibida por el espectador, similar a la que encuentra en otro campo, es contrastada con la

⁸⁷ Entendemos aquí la sensación, según Merleau-Ponty, como la manera con que algo me afecta y la vivencia de un estado de mi mismo. (1945:25)

consciencia despertada por el conjunto de elementos que construyen la exposición, entran en funcionamiento una serie de recuerdos anteriores manifestados a partir de las impresiones suscitadas por los elementos dispuestos. En relación a estas impresiones Merleau-Ponty dirá que un contorno no es únicamente el conjunto de los datos presentes: éstos evocan otros datos que los completan. (Merleau-Ponty, 1945: 36)

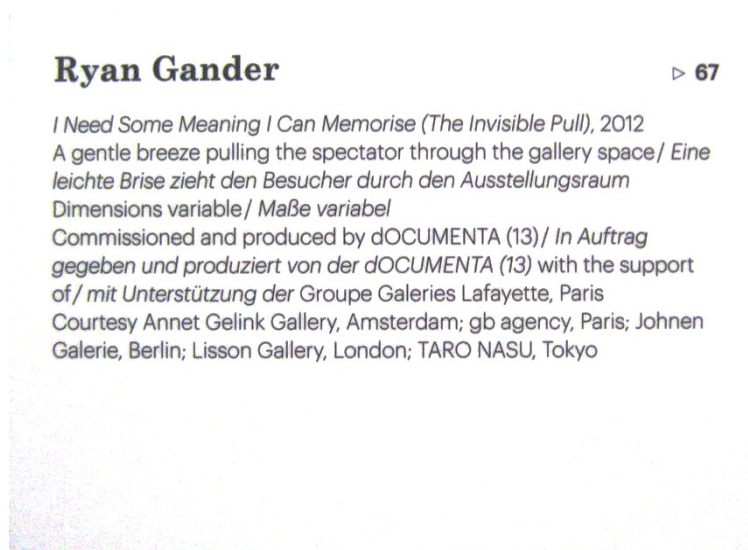


Fig. 20 Cartela de la obra *The invisible pull* de Ryan Gander

Por último, el reconocimiento de la autoría en este caso es decisivo (Fig.20), tanto por la trayectoria de quien la firma como por la declaración de intenciones que supone apropiarse de algo tan común como es una brisa. Es en esta microsituación⁸⁸ donde el gesto conceptual cobra su valor, la voluntad del artista dota de sentido específico un efecto meteorológico tan habitual como la brisa y se apropia intencionalmente de él para despertar nuevas relaciones que ocasionen una confrontación con la realidad. Kerry James Marshall, refiriéndose a la producción artística, le dirá a un joven artista que *hacemos objetos y los elementos que utilizamos para transfigurar lo cotidiano son reconocibles. Aísla, cambia de contexto, cambia la escala, cambia de materiales, invierte, etc...* (Kerry James Marshall p.25 cartas a un joven). Sin embargo la curadora Beatriz Alonso será más explícita en el catálogo de su exposición *Hacer lo cotidiano*:

*Postura de incisión leve en estos contextos conocidos, metaforizando el orden dominante y multiplicando las posibilidades de ser y estar entre ellos. Apropiaciones del entorno cotidiano próximas a las prácticas de espacio defendidas por De Certeau, con las que los artistas introducen de manera astuta y silenciosa unas coordenadas inesperadas en lo que les rodea.*⁸⁹

⁸⁸ Esas microsituaciones, apenas distinguibles de la vida ordinaria y presentadas en un modo irónico y lúdico más que crítico y denunciador, tienden a crear o recrear lazos entre los individuos, a suscitar modos de confrontación y de participación nuevos. (Rancière, 2004:12).

⁸⁹ En el catálogo de la exposición *Hacer lo cotidiano* de Beatriz Alonso. Pg. 36.

El instante estético

Pero, por Duchampiano que fuera *El impulso invisible*, eso no impedía que la idea de colocar aquella brisa en el corazón de la Documenta 13, de colocarla en el centro espiritual de la misma, fuera por sí sola una idea genial y produjera hasta cierta alegría. De hecho, me permitió experimentar por momentos un atisbo de <<instante estético>>, algo que recordé que era una de las cosas que había ido a buscar a Kassel: una especie de instante de armonía que no sabía muy bien en qué consistía, pero que me interesaba catar. (...)

Me fascinaba y no me importaba saber por qué ejercía sobre mí aquella atracción. Quizá fuera suficiente con saber que me producía inmediato buen humor, que era lo mismo que me ocurría con el placer intrínseco de las mañanas. (Vila-Matas, 2014a: 66).

Tomar conciencia de las posibilidades del entorno para desencadenar una serie de pensamientos contradictorios con el orden establecido no solo produce visiones alternativas del contexto social en el caso práctico de la exposición, el campo que se construye con un tiempo y un espacio propio del arte supera la estructura material de los objetos para extenderse (fuera del marco espacial) el <<arte en sí>>. Vila-Matas utiliza otro término relacionado para describir en la manera que le afecta íntimamente el efecto producido por el arte: <<instante estético>>

Se ha dicho anteriormente que sincronizarse con la exposición supone vivir un tiempo y un marco diferente al habitual, lo que implica que la percepción artística requiera un estado acorde con el ritmo que marca la disposición de las piezas. Esta postura supone para el visitante la inmersión en un ambiente *anormal* donde los elementos cotidianos adquieren un empoderamiento circunstancial provocados por la contextualización del espectador. Es así una *cura* de la imagen pues revaloriza la misma, la posiciona en un estado de múltiples interpretaciones abiertas por voluntad del artista. Desde este enfoque, experimentar una imagen artística ya no afectará solo al sentido de la vista como herramienta contemplativa, sino que apela a las relaciones entre significados que podemos hacer las personas.

El arte trastoca los sentidos, sin orden ni precepto. En esto consiste la emoción o la conmoción del arte. Cuando emociona o conmociona, cuando sorprende, marca el “suspense de la significación” (Alvaro, 2013:130). El aire deja de pertenecer a la categoría semántica de aire y trasciende sus connotaciones, se aleja de su (re)presentación para instalarse en la mente del visitante como sensación, como estímulo que desencadena un rizoma polisémico. Hemos comenzado el capítulo con la reflexión de Enrique Vila-Matas acerca de la importancia en literatura de seducir al lector. Partíamos de ella para exponer la faceta del arte como oportunidad para

conocer los modos que tiene el artista de elaborar pensamientos. Tal conocimiento produce placer, no solo porque reduzca la extrañeza de lo conocido, sino también porque su búsqueda resulta estimulante y porque es placentero salir de sí y entrar en contacto con lo otro⁹⁰ (López Sáez, 1998:164). Con esta intención, el artista utiliza la representación, en lugar de una finalidad, como medio para establecer un marco de significación intersubjetiva con la que el espectador supera el discurso e inicia una interpretación contingente.

Una de las características de nuestra época es la heterogeneidad de los espectadores, motivo por el que los estudios en el campo teórico han adoptado el término <<públicos>> en contraposición a un <<público>> en singular con características homogéneas⁹¹. En esta ocasión nuestro visitante busca encontrar en el arte un instante estético que produce los síntomas propios de la contemplación moderna pero ello no significa que en otros pasajes de la novela no demuestre su tendencia a imbuirse en las oportunidades disidentes respecto al orden social que ofrece la mirada del artista.

Si hemos seleccionado a Enrique Vila-Matas como modelo de espectador, no es solo por que haya escrito un libro sobre su experiencia en Kassel, sino porque en sus descripciones y reflexiones demuestra las múltiples facetas del espectador contemporáneo, heredero de un tipo de contemplación basada en el efecto visual que producen las formas de las obras pero también concienciado en la co-autoría de las obras artísticas.

La atracción que siente el espectador hacia la obra, la armonía que le produce, es suficiente para que pueda disfrutar de su experiencia estética sin sentir la necesidad de comprender que tras ese sentimiento de alegría se esconde lo que Paul Ardenne expone acerca del postulado de la experiencia sobre la realidad, concibiéndola como un complejo conglomerado de representaciones que es confrontado con aquello que no es en apariencia conocido (Ardenne, 2002).

⁹⁰ En la cita del apartado *Atar al lector*, Vila-Matas dice: *para entrar en el espíritu de otro*. López Sáez y Vila-Matas usan el término otro para referirse a dos entidades distintas *a priori*; el primero alude a la posibilidad del arte para acceder al <<objeto>> a diferencia del segundo, que se dirige al otro como <<persona>>. En esta aparente contradicción encontramos el paradigma de la ontología orientada al objeto de Graham Harman y del escepticismo, pues si Harman considera todo lo que conforma el mundo objetos y Pyrró toma la verdad como una suspensión de la verdad, tanto el otro (objeto) como el otro (persona) son perspectivas que dan información complementaria del objeto en cuestión.

⁹¹ Un público homogéneo corresponde a los intereses institucionales de dirigirse a un colectivo sin atender a sus particularidades, a su participación plural que depende de múltiples circunstancias y que varía con ellas.

Sandalias doradas

Le miré los pies, llevaba las sandalias doradas que en cierto momento tanto me habían fascinado. Las imaginé destrozadas por el paso de los años al tiempo que no podía evitar mi sorpresa al ver que en mi fría investigación sobre el estado del arte contemporáneo se estaban infiltrando aquellas notas sentimentales, humanas, diría que quizás incluso <<demasiado humanas>>. ¿Qué hacían allí esas notas? Se me ocurrió preguntarle si su deseo de andar más despacio tenía que asociarlo al tratamiento del tiempo lento que había percibido en la obra de Kentridge. (Vila-Matas, 2014a: 208)

Siguiendo con la experimentación que proponemos en esta investigación como primer estado en la participación activa del espectador, encontramos los matices contagiados de la percepción artística que salpica la vida cotidiana.

Merleau-Ponty diferencia entre la percepción habitual y la percepción artística; la primera ordena las notas recibidas del exterior en función de sus fines y medios que dan acceso a una información útil para un desarrollo adecuado a la vida ordinaria, por el contrario, la percepción artística ahonda en las esencias de las cosas; el espectador que se enfrenta a una obra de arte busca más allá de los límites superficiales y utilitarios. Esta última forma de percibir el mundo, normalmente acotado al espacio expositivo, puede exceder los límites de la sala de exposiciones, bien sea por el ejercicio continuado de dicha percepción o por la particular óptica del sujeto. En el fragmento seleccionado, Enrique Vila-Matas inicia un proceso descriptivo de una de las partículas que conforman la imagen percibida –las sandalias de Boston mientras descansan en un banco del parque, a raíz de ello trasciende las cualidades físicas del objeto para formular una pregunta que abría terrenos especulativos.

Recurrir a notas afectivas en el arte no significa recurrir a la expresión subjetiva. La incorporación de matices afectivos como fórmula para establecer un lenguaje común con los públicos no debe ser confundida con la expresión genuina del artista⁹². Los afectos han sido rescatados en la sociedad y la política; en lo primero, como contraste con la deshumanización neoliberal, y la segunda, como renovación de la retórica apelando a acentos cercanos al sensacionalismo. Que la política institucional recurra a la sensación que despierta los afectos no debería sorprendernos, pero detalles como la *Carta a un amigo* con la que Christov-Bakargiev inaugura el catálogo de documenta 13, la organización de encuentros destinados a los afectos como es el caso de sociología ordinaria en Medialab Prado o los organizados por The New School en Nueva York 2015⁹³ sin olvidar artistas que basan sus prácticas en lo relativo a los sentimientos (Felix Gonzalez Torres, Sophie Calle, Mourrid) merecen ser atendidos, pues reflejan

⁹² En este caso nos referimos a la idea del artista-genio típica de la modernidad y que ha ensalzado una serie de características místicas (también misóginas) sobre la concepción del arte por la cual la subjetividad del artista marca una diferenciación con el resto de ciudadanos.

⁹³ *The politics of listening*. Conferencia leída por Lawrence Abu Hamdan para el ciclo What's Now organizado por Art In General y Vera List Center en New School, NY. (24/4/2015)

una tendencia en auge. A mitad del siglo pasado, el arte minimalista en su intento por acabar con el expresionismo moderno, fue conocido por la anécdota⁹⁴ de Donald Judd en la que manifestaba su horror ante una huella dactilar en una de sus esculturas que estropeaba la superficie pulida (pretendía alejarse de la manufactura humana). Desde entonces la sociedad ha cambiado considerablemente y con ella sus formas creativas. Hoy en día el arte lleva consigo la sorpresa, no a modo de ilusión irracional, sino como táctica intelectual. No podemos tener una nueva posibilidad sin algún tipo de sorpresa. Una nueva posibilidad es algo que no podemos calcular. Es algo así como una ruptura, un nuevo comienzo, lo cual siempre es algo sorprendente. (Badiou, 2006)

Las estrategias que utilizan los creadores, entre las que se encuentran la sorpresa o los acentos afectivos, tratan de establecer el primer estadio de comunicación, casi instantáneo, en el que el sujeto espectador acepta el reto del artista en su obra. Momento provoca una sensación de satisfacción al reconocer la lengua⁹⁵ con la que se comunican. Este hecho asegura un comienzo y al mismo tiempo un respaldo: un comienzo en la conversación con la obra y un respaldo al reconocer en la *otredad* las atracciones personales, los planteamientos compartidos.

La experiencia vivida está inserta en una realidad compartida, los *parecidos de familia* de los que habla Wittgenstein en sus *Investigaciones filosóficas* (1953) y como tal, se la reconoce en el conjunto de elementos que, vistos desde otra perspectiva, abren otras posibilidades de significados no imaginadas hasta el momento. A partir de ese momento brillante en el que <<te haces a la idea>> (Alberto Ruiz de Samaniego, 2005), esa sensación permanecerá en el imaginario personal para sumar significado a su referente del escenario habitual, ya sean los paneles publicitarios, los urinarios o las cartas sentimentales. Experimentar una idea es abrir nuevos horizontes de sentido y sentires en tanto que se confrontan los modelos normalizados con propuestas disidentes pero funcionales como las establecidas desde el ejercicio de la interpretación.

Tenemos los afectos como método por el que establecer lazos con el espectador, pero otro de los modos que tiene el artista de configurar el *statu quo* que caracteriza el momento de la recepción de la obra es la sorpresa. En la creación artística la ilusión está presente, ya sea en la confusión del velo de Parrasio o en la infinitud de las obras de Anish Kapoor, gracias a las expectativas del público en relación al medio con el que trabaja el artista. Cuando Zeuxis trata de descubrir el velo, espera ver una pintura con todas sus cualidades, por ello el matiz prodigioso no reside tanto en el *trampantojo*, sino en la ruptura con el orden tradicional que se espera de ellas. Del mismo modo ocurre con las esculturas mediante las que Kapoor explora el vacío: el espectador pretende ver el trabajo escultórico de la materia y en cambio lo que encuentra es la materialización del vacío. Gombrich se refiere a este hecho como *una adecuada*

⁹⁴ “Judd decía que el efecto natural en sus esculturas o que se empañasen era aceptable, pero el más mínimo daño accidental, un hueco, un rasguño, huellas digitales o la mancha destruiría la belleza material y uniformidad impecable, y por lo tanto el legado de la escultura”. Eleonora Nagy en su artículo *Corrosion Intercept tent packing and handling system for Donald Judd’s brass and copper sculptures* publicado en *Objects Specialty Group Postprints*, Volume Six, 1999

⁹⁵ Entendemos aquí lengua como <<la parte social del lenguaje>> exterior al individuo. Relativo a unas leyes de un contrato social según Julia Kristeva, (1988:18)

proporción entre lo esperado y lo inesperado que constituye el atractivo y la magia de la expresión artística (Gombrich, 1980:19). Por ello, en cualquier tipo de manifestación artística⁹⁶, lo que prevalece es el juego entre lo preconcebido respecto a las ideas heredadas culturalmente y la creatividad introducida por la intención de la artista.

El funcionamiento de la sorpresa entraña, no solo la ilusión producida por una reorganización nueva del sentido heredado que responde a los paradigmas procesuales y, por ende, al disfrute estético incentivado por la composición de los elementos sensibles, sino también la capacidad de imaginar utópicamente otras posibles formas de realidad. Cuando hablamos de la influencia del arte en la organización política de lo social nos referimos a la introducción del germen utópico de la sorpresa: cuando algo despierta sorpresa supone que no había sido pensado hasta el momento, como viajar a la luna o transmitir en un instante un mensaje mundial.



Fig. 21 Zalumma Agra. *Shut Up. Actually, Talk (The Word will not explode)*, 2012. Performance grupal en el tejado del Museo Friedericianum.

⁹⁶ Podríamos incluir cualquier ámbito de conocimiento sin restringirnos solo al campo del arte pues en la ciencia y en la tecnología, en la filosofía o en la física, los factores inducidos por la creatividad del autor incorporan matices innovadores en la forma de concebir las disciplinas. Ello es posible gracias a la capacidad humana de alterar órdenes lógicos en función de las reacciones que cabe esperar de las personas.

A la vuelta de la esquina

Me acordé que Chesterton decía que había una cosa que daba esplendor a cuanto existía, y era la ilusión de encontrar algo a la vuelta de la esquina.

Tal vez era ese deseo de que hubiera algo más lo que nos llevaba a buscar lo nuevo, a creer que existía algo que pudiera todavía ser distinto, no visto, especial, algo diferente a la vuelta de la esquina más inesperada; por eso, algunos nos habíamos pasado toda la vida queriendo ser vanguardistas, pues era nuestra forma de creer que en un mundo en el mundo, o tal vez más allá de él, más allá del pobre mundo, podía haber algo nunca visto. (Vila-Matas, 2014a:170)

Unas simples sandalias doradas o unas botas de labrador funcionan como elementos que desencadenan una serie de relaciones mentales basadas en nuestro conocimientos sobre el objeto al que se le suma el uso que hace el artista dentro del entramado de significados que traza el creador en su obra. Bien sea su descontextualización o su presencia en potencia, el artista enfoca nuestra mirada para que descubramos aspectos que toman protagonismo de una manera autónoma. La ilusión de ver un objeto al que estamos habituados como si fuese la primera vez que se ve produce un efecto de ilusión en tanto que la mirada ha sido interceptada por el intelecto, lo que es sabido se reformula para aparecer un nuevo sentido imprevisto. Esta cualidad del arte contemporáneo entra en contraposición con la manera de recibir las obras anteriores a las vanguardias salvo contadas excepciones. La imagen artística ha abandonado la mera satisfacción retiniana para situarse en el terreno cognoscitivo provocando un placer que no surge de la contemplación, sino de la participación con la acción de ver que origina nuevas interpretaciones del objeto. (López, 1998:152)

Rancière otorga el carácter político del arte a ese tiempo y espacio del que hablamos más arriba que genera el artista con sus piezas y el comisario en el caso de que diseñe un régimen de percepción específico. El momento particular de la exposición ofrece al ciudadano un suceso incomparable con el resto de acontecimientos que se dan en la esfera pública. En el encuentro expositivo, el artista y el comisario convierten el espacio en un lugar propicio para probar otras maneras de concebir el mundo.

Por lo tanto la experiencia que se genera, a diferencia de otros espacios de encuentro público como el cine o las actividades deportivas, propicia la emergencia de la negociación intersubjetiva, se suspenden los imperativos sociopolíticos liberando a los visitantes de las estructuras hegemónicas dando paso a un estado de negociación que subvierte las maneras de asumir el mundo como una red concepciones inamovibles.

En este sentido, las vanguardias surgieron como movimientos de ruptura frente a al orden aburguesado y su pretensión por homogeneizar las identidades de la masa ilustrada. La idea de autonomía que aparece en el s. XVII buscaba el final de

comportamientos independientes regidos por el funcionamiento de comunidades aisladas y el establecimiento de un régimen de valores compartidos basados en la ciencia empírica, la moral católica y la lógica del capitalismo temprano basado en las colonias. Jordi Claramonte, en *La república de los fines*, se refiere a las vanguardias como mecanismo artísticos basados en la negatividad⁹⁷ que generan respecto a construcciones políticas establecidas como norma unificadora. El problema que provocaron las vanguardias fue el exceso (acumulación) de negatividad dado la gran cantidad de corrientes que se superponían entre sí, sin que estas llegasen a cuajar en el tejido social. Así cayeron víctimas de sus manifiestos, acumulando respuestas heterodoxas que quedaron en un limbo anecdótico siendo engullidas por la creciente sociedad de consumo que integraba a los grupos disidentes como colectivos de consumidores potenciales mediante tácticas amoldadas a sus reivindicaciones.



Fig. 22 Detalle colección de jersey interlock inspirados en Michael Foucault

La sorpresa en el arte funciona de la misma forma que cuando encontramos a Michael Foucault como motivo de inspiración para prendas básicas: el autor de *Vigilar y Castigar* (1975) acaba protagonizando una colección que tiene por público trabajadores de clase media-alta. Tal vez el mismo público que espera encontrar algo *no visto, especial, algo diferente a la vuelta de la esquina más inesperada* como dice Vila-Matas.

⁹⁷ Jordi Claramonte en su obra *La república de los fines* explica la negatividad de las vanguardias como una actitud que toman los artistas, creadores e intelectuales (Duchamp, Dada, Provos, situacionistas, punk...) como respuesta crítica a la normatividad ilustrada. Por negatividad entiende manifestaciones subversivas controvertidas por las que rechazan y son rechazados en una sociedad cada vez más racionalista.

Camino que no llevan a ninguna parte

Roberto Bolaño al decir que los viajes son caminos que no llevan a ninguna parte y sin embargo son senderos por los que hay que internarse y perderse para volver a encontrar algo: encontrar un libro, un gesto, un objeto perdido, encontrar tal vez un método, con suerte encontrar lo nuevo, lo que siempre ha estado ahí. (Vila-Matas, 2014a:275)

La sorpresa de la que hablamos aparece en los caminos que no llevan a ninguna parte mencionados por Bolaño, una alegoría que relaciona el caminar en ausencia de final al que llegar, de nuevo alusión al proceso escéptico de acceso al conocimiento que libera a la lógica de un objetivo absoluto; otra forma de justificar el conocimiento al que accede el arte desde su disfuncionalidad pragmática. La práctica del artista surge de la observación del entorno descubriendo en él motivos que incitan su reinterpretación, de ahí el resultado sorprendente cuando la receptora de la obra encuentra en una obra fauvista elementos reconocibles desde un prisma formal diferente al esperado.

Los públicos partidarios de un arte contemplativo pueden dilucidar que el arte contemporáneo no llega a ninguna parte pues esperan disfrutar del objeto artístico en cuanto presentación estética, ignorando que el artefacto contemporáneo se sustrae a su imagen, adquiere independencia y se apoya en ella como medio para trascenderla. Al arte -después de Duchamp- se le exige no llegar a ninguna parte o abrir vías para llegar a todas, perderse en los destellos del camino e interrogarlos. Inaugura un universo de sentidos plurales entre lo universal del lenguaje y lo particular de las interpretaciones en donde todo es novedoso para el sujeto (espectador), pues pertenece al otro (artista), quien propone un ángulo desde el que ver la faceta *invisibilizada* de los objetos. En la introducción de George Perec a su libro *Lo infraordinario* sugiere que:

De lo que se trata es de interrogar al ladrillo, al cemento, al vidrio, a nuestros modales en la mesa, a nuestros utensilios, a nuestras herramientas, a nuestras agendas, a nuestros ritmos. Interrogar a lo que parecía habernos dejado de sorprender para siempre. (Perec, 1989:24)

López Sáez es más concreta en su formulación refiriéndose al arte como *una manera privilegiada de acceso al ser, porque consigue manifestar incluso la otra cara de lo visible, pero el arte no es autosuficiente, depende de la percepción y tiene la visión de enriquecerla expresando lo que en la vida cotidiana se vela* (1998:158). En otras palabras, el arte requiere de la acción del espectador por la cual éste confronta el enfoque del artista con aquello a lo que estaba habituado a ver, accediendo a facetas eclipsadas en la cotidianidad de los hechos.

2.2.2 Aprender como forma de inferir en la realidad

Toda experimentación deja un poso de conocimiento que resulta al asimilar las sensaciones recibidas durante el acontecimiento. Si el primer plano o nivel consiste en el acercamiento y en la atracción que se produce cuando se está en contacto directo con las obras, proponemos como segundo plano aquel en el que el visitante descifra el código marcado por el artista. Por medio de la decodificación del mensaje el sujeto incorpora en la memoria las partículas de significado que proveen el sentido al artefacto, las relaciona entre ellas y esboza una conclusión. En este transcurso existe una negociación con el artista en busca de respuestas que, al permanecer abiertas, recurre a la imaginación para invocar respuestas.

Es esclarecedora en este sentido la postura de Rancière para justificar la existencia del arte: *no hay arte, evidentemente, sin un régimen de percepción y de pensamiento que permita distinguir sus formas como formas comunes*. Esto puede ser ilustrado con una imagen pictórica abstracta que requiere del contexto para que resulte coherente pues si encontramos una superficie cubierta de barnices y pintura sobre un hormiguero mientras paseamos por la montaña, lo que nos atrae no es la calidad de la pintura sino la ruptura con la lógica concebida hasta el momento. Necesitamos más información para iniciar una especulación. El autor sigue. *Fundar el edificio del arte quiere decir definir un determinado régimen de identificación del arte* (Rancière, 2015:18). Esto es, situar al espectador en un determinado código de lectura y comportamiento donde todo lo que pase sea contingente.

Aquí entra en juego la anomalía del arte frente al resto de campos de conocimiento; la imposibilidad de definir el arte sin caer en deontologías temporales. El arte, como enuncia Rancière, es definido en función de regímenes de identificación que pautan sus valoraciones pero frente a ello, el artista se desenvuelve en sus fisuras para generar atisbos de imaginación que transmite a su audiencia. Aquí entra en juego la disposición del espectador al aceptar, desde la suposición, la validez del lenguaje comunicativo utilizado.

El artista en su estudio inventa, analiza y pule su lenguaje poniéndolo en práctica en sus proyectos cuando desarrolla ideas. Cuando da por concluida una obra⁹⁸ considera que tiene los elementos idóneos para que la sensación que experimente el espectador sea fiel a la idea que ha motivado su trabajo. Esto nos lleva a especular que la finalidad de una pieza es dotar al sujeto receptor de los mecanismos suficientes para trasladar la idea del artista a la capacidad cognitiva del espectador previendo de antemano que en ese traslado la idea pueda ser distorsionada generando un pensamiento nuevo, igual de válido que el pretendido por el creador de la misma.

Arthur Danto es uno de los teóricos más representativos de esta tendencia en la estética contemporánea. Desde mitad del s. XX este autor ha investigado sobre los valores asociados al objeto artístico centrándose especialmente en los factores sociológicos que intervienen. Sus investigaciones están destinadas a los receptores de

⁹⁸ Terminar una obra no implica la destreza en el trabajo de un objeto, material o no, sino la transformación de una idea en un objeto perceptible.

las obras con el interés de proponerles herramientas para el entendimiento del objeto artístico especialmente en su obra ¿Qué es el arte? En este libro nos dice que:

La obra de arte es un objeto material, algunas de cuyas propiedades pertenecen al significado, y otras no. Lo que el espectador debe hacer es interpretar las propiedades que proveen el significado, de tal manera que llegue a comprender el significado esperado que encarnan. (Danto, 2013:51)

A pesar de que este postulado contradice la idea de emancipación pues somete al espectador a un significado, su definición de arte bien puede servir para el juego⁹⁹ en tanto que los participantes estipulan un sentido desde el que se relacionan y cuyo valor se desvanece fuera de su contexto. La actividad realizada depende de las normas del juego, de la lógica interna del circuito generado, así es también el acontecimiento de la exposición colectiva, el espectador, como dice Danto, interpreta las notas pautadas por la comisaria –en el sentido amplio de la exposición- y por los significados encarnados que configura el artista. Para Rancière, una de las cuatro¹⁰⁰ características del arte contemporáneo sería <<el encuentro>> cuando *el artista coleccionista construye un espacio de acogida para incitar al visitante a establecer una relación imprevista* (Rancière, 2005:46). Consideramos que el saber que aprendemos es inherente a esa relación que establece el artista y que podemos asociarlo con lo que Alberto Ruiz de Samaniego se refiere respecto a lo sublime en el arte conceptual cuando dice que *reposa esencialmente en el sujeto pensante, que es capaz de pensar lo que no puede imaginar o someter la representación* (Samaniego, 2005:85).

Pero si abogamos por un compromiso político con la configuración, el potencial del arte no recae sobre la fascinación del espectador ante la sensación sublime que produce la cognición del ideario del artista *sino que redistribuye lo sensible de modo tal que reconfigure el campo de visión del espectador, mostrándole ciertas cosas y dándole acceso a ciertas voces que permanecían ocultas o inaccesibles.* (Groys, 2014:10). En esta característica es donde recae la utopía estética que define las cosas del arte en función de su pertenencia a un *sensorium* diferente del de la dominación frente a lo que para Rancière es el poder de la <<forma>> sobre la materia, el poder del Estado sobre las masas. (Rancière, 2005:20)

⁹⁹ Son muchas las teorías que han relacionado el juego con el arte por sus cualidades simbólicas ya que el juego, según Schiller, es la actividad que no tiene otro fin que ella misma, que no se propone adquirir ningún poder efectivo sobre las cosas y sobre las personas.

¹⁰⁰ Las cuatro características que propone Rancière en su *ensayo Sobre políticas estéticas* (2005).

Parecía increíble

Me habría gustado confesarle en aquel momento a Boston que me parecía increíble que no hubiera yo sabido advertir desde el primer momento que lo político o, mejor dicho, la eterna quimera de un mundo humanizado, era inseparable de la investigación artística y del arte más avanzado. (Vila-Matas, 2014a: 88)

Llegado a este punto huelga decir que el arte no es político por recurrir a anécdotas de la esfera política en su tratamiento a las personas como sujetos integrantes en una gran masa globalizada. Como apunta Vila-Matas, “la eterna quimera de un mundo humanizado”, el afán por conseguir disolver la masa en multitud de personas diferentes entre sí que pretenden compartir un mismo mundo es inseparable de la investigación artística, pues el objeto de ésta es reivindicar la polisemia, alzar las voces para que sean oídas entre el público para que éste se reconozca y deje de formar un todo liberando a las personas de su homologación. El público disuelto aprehende del trabajo de las artistas nuevas concepciones desde las que afrontar la realidad.

(El Arte) nos enseña a mirar con otros ojos, a descubrir las profundidades bajo las apariencias, a ser críticos; el arte abre mundos posibles que pueden contribuir a transformar éste. Por sí solo, no cambiará el mundo, pero puede ayudar a recuperar la necesidad de libertad y cambio. (López Sáez, 1998: 164)

Esta definición de arte concuerda con la idea extendida en la contemporaneidad acerca de su función. El artista, desconforme con la organización del mundo, lanza su particular forma de relacionarse con el mismo a través de su praxis, fusión de poética y discurso, con la intención de ampliar el rango de actuación liberada. En palabras de Lawrence Weiner (Amenoff *et al.* 2010:75), el arte surge de las necesidades de un ser humano al que no satisface la configuración de la realidad que le rodea. Desde esta perspectiva, resulta sencillo aceptar un gran número de producciones que no se encuentran en el museo ni en los espacios destinados al arte sino en cualquier tipo de plataforma que pueda servir para difundirlos. documenta (13) nació con la pretensión de dar cabida a todo tipo de investigaciones que, a pesar de ser consideradas arte por pertenecer a una exposición y ser seleccionadas por la figura legitimadora del comisario, se instalan en modos de relación coherentes participes en un procomún en el que un colectivo se siente reconocido. Esto es, constituir y legitimar aquellas voces diseminadas para fortalecer su impacto.

Chus Martínez (2010) considera que *los artistas, como los científicos, son pioneros a la hora de crear otras formas de conectividad entre mundos que aparentemente no tienen nada en común*. Las prácticas curatoriales comparten esta función al igual que otros creadores (sigue) *se han lanzado a escribir novelas, a concebir tratados, a descubrir archivos (...), al estudio infinito de todo aquello que contribuya a aportar formulaciones distintas de eso que denominamos realidad*.

El receptor de estos modos de relación aprehende en la lectura conocimientos a través de los cuales iniciar un estado de reflexión intelectual que provoca nuevas formas de pensar el mundo. Stephen Shore también respalda esta idea:

*Creo que el arte se hace para explorar el mundo y la cultura, para explorar el medio elegido, para explorarse a uno mismo. Se hace para comunicar, en el lenguaje del medio, una percepción, una observación, una comprensión, un estado mental o emocional. (...) Se hace en respuesta a necesidades o inquietudes personales.*¹⁰¹

Ceal Floyer, integrante en d(13), examina la tensión dialéctica entre lo literal y lo mundano para analizar las percepciones que se extraen de la realidad. La artista, consciente de que lo conceptual requiere algo más que una idea para tomar existencia, trabaja con las proyecciones, los objetos, sonidos o performances para incorporar el humor y lo absurdo en el entendimiento de lo real.

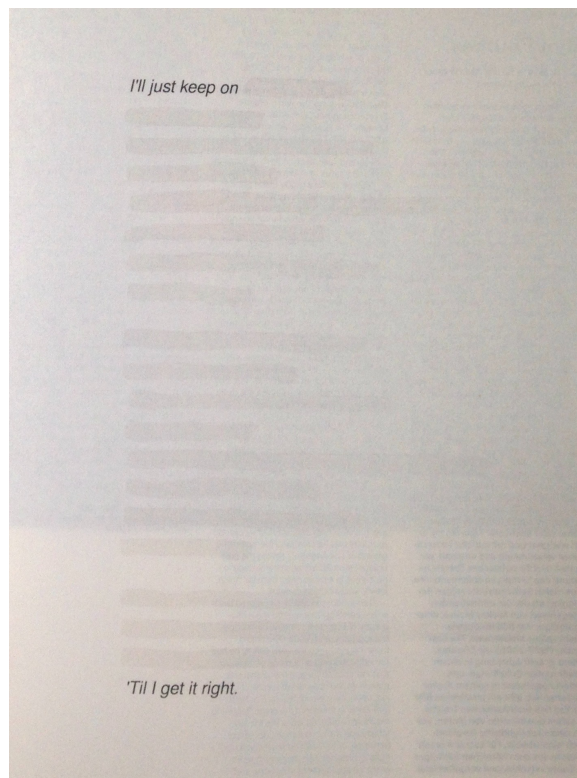


Fig. 23 Ceal Floyer, *Til I Get Right (amended)*, 2012. Texto impreso sobre papel y corregido con líquido corrector. 29,7x21 cm.

¹⁰¹ Stephen Shore en *Cartas a un joven artista* (Amenoff et. al, 2010:33)

Sugerir e inspirar ideas

Y me acordé de que, a mediados del siglo XIX, ningún artista europeo ignoraba que, si quería prosperar debía, interesar a los intelectuales (la nueva clase), lo que provocó que la situación de la cultura se convirtiera en el tema que más trataban los creadores y que el propósito exclusivo del arte pasara a ser el de sugerir e inspirar ideas. (Vila-Matas, 2014a:99)

El conocimiento que produce el arte no proviene del artista, eso supondría una jerarquía en la que la voz del artista se convierte en el dogma que asume el espectador. La pieza del artista sirve de medio para sugerir ideas que el visitante elabora a su manera desarrollando a través de la imaginación posibles desenlaces, es un tipo de interacción simbólica con la obra de arte basada en su materialidad como canal de comunicación entre el creador del discurso y el receptor.

Dicho planteamiento, convierte a la obra de arte en un significante cuyos significados no pueden depender exclusivamente ni de los creadores ni de los receptores, sino más bien de la localización, ubicación y comprensión por parte de los receptores del papel que juegan elementos-signos en su relación común (Romeu, 2007:7). No es casual que con las vanguardias se fortaleciese la figura de la organizadora de exposiciones —hoy conocidas como curadoras— un agente que se preocupase de los aspectos circundantes a las obras expuestas para facilitar la lectura del espectador alejado aún de las nuevas manifestaciones.

El comisario, como creador del discurso transversal a las obras de los artistas expuestos, justifica al público la separación entre el mensaje, aquello que es intencionado en el artista, y el discurso, conjunto de relaciones internas producidas por la significación del mensaje. En toda exposición, y en especial en las colectivas, el entramado se sostiene por la acción de interpretar la justificación de la curadora en general y la obra de cada artista en particular.

En el fragmento de Enrique Vila-Mata está formulada la cualidad del arte para sugerir e inspirar ideas, otra forma de exponer la interpretación del espectador que podemos relacionar con la equivalencia que traza Francisco Gil Tovar respecto a la acción de sugerir:

*Sugerir (del latín *suggere*= llevar debajo, inspirar) equivale a hacer penetrar una idea o un sentimiento, inspirándolos. Lo que la obra de arte contiene y expresa tiene un especial poder de penetración por las más subterráneas zonas del ser, al que puede infundirle sensaciones, afectos e ideas en una calidad distinta de aquellas que no son transmitidas por procedimientos mecánicos o lógicos. (Gil Tovar, 1998:36)*

La pequeña luz propia

Por este y por otros motivos, decidí centrarme en la brisa invisible. Y entonces, consciente de lo que significaba tomar ese camino, me pregunte por el autor de esa frase que decía que el hueco que la obra genial deja cuando quema lo que nos rodea será siempre un buen lugar para encender la pequeña luz propia. (...)

Quizás no fuera la mejor obra de arte de aquella Documenta (...) pero una luz surgió de allí, se instaló en mí con fuerza y ya no me abandonó a lo largo de mi estancia en Kassel.

De lo genial, pensé, siempre surge algo que nos incita, que nos empuja hacia delante, que nos lleva no sólo a imitar parte de lo que nos ha deslumbrado, sino a ir mucho más lejos, a descubrir nuestro propio mundo... No había nada que hacer para cambiar mi opinión respecto a la genialidad de aquella brisa. (Vila-Matas, 2014a:67)

Las ideas sugeridas por el artista son trasladadas al espectador en un proceso de aprehensión durante un desarrollo particular que, como dice nuestro autor, incita a continuar elaborando hasta descubrir un mundo propio. Esta secuencia de hechos germinados por la praxis del artista es análoga al concepto de inspiración que Kafka describe en su diario¹⁰² refiriéndose a una pequeña luz propia a partir de la cual se trata de superar la imitación e incorporar el desarrollo personal de las ideas. Cuando un objeto nos afecta comienza a generar en nosotras un ímpetu vital que nos empuja a construir nuevos significados propios; ya sea un estímulo al que tenemos acceso o una obra de arte.

El trabajo de Miguel Noguera se sitúa en este sendero. Este creador es conocido por el desarrollo personal de ideas compartidas por la comunidad. Utiliza principalmente dos medios: el dibujo y lo que él mismo denomina Ultra Show. Con los dibujos representa alternativas a construcciones culturales específicas, en cambio, en sus acciones presentadas a públicos extensos, desarrolla una serie de ideas compartidas, utilizando relaciones que provocan el humor por el enfoque inesperado que se da de ellas.

Este tipo de recreaciones demuestra la distancia que se ha tomado con la expresión subjetivista en manifestaciones artísticas de otras épocas, las artistas de hoy ya no se esfuerzan en proyectar sentimientos sino que deja ser al objeto tratado para que sea presente y articule desde ahí otras formas de pensar la realidad actual.

¹⁰² El hueco que la obra genial ha dejado al quemar lo que nos rodea es un buen lugar para encender la pequeña luz propia. De ahí la incitación que parte de lo genial, la general incitación que no sólo nos induce a imitar. 15 de septiembre de 1912

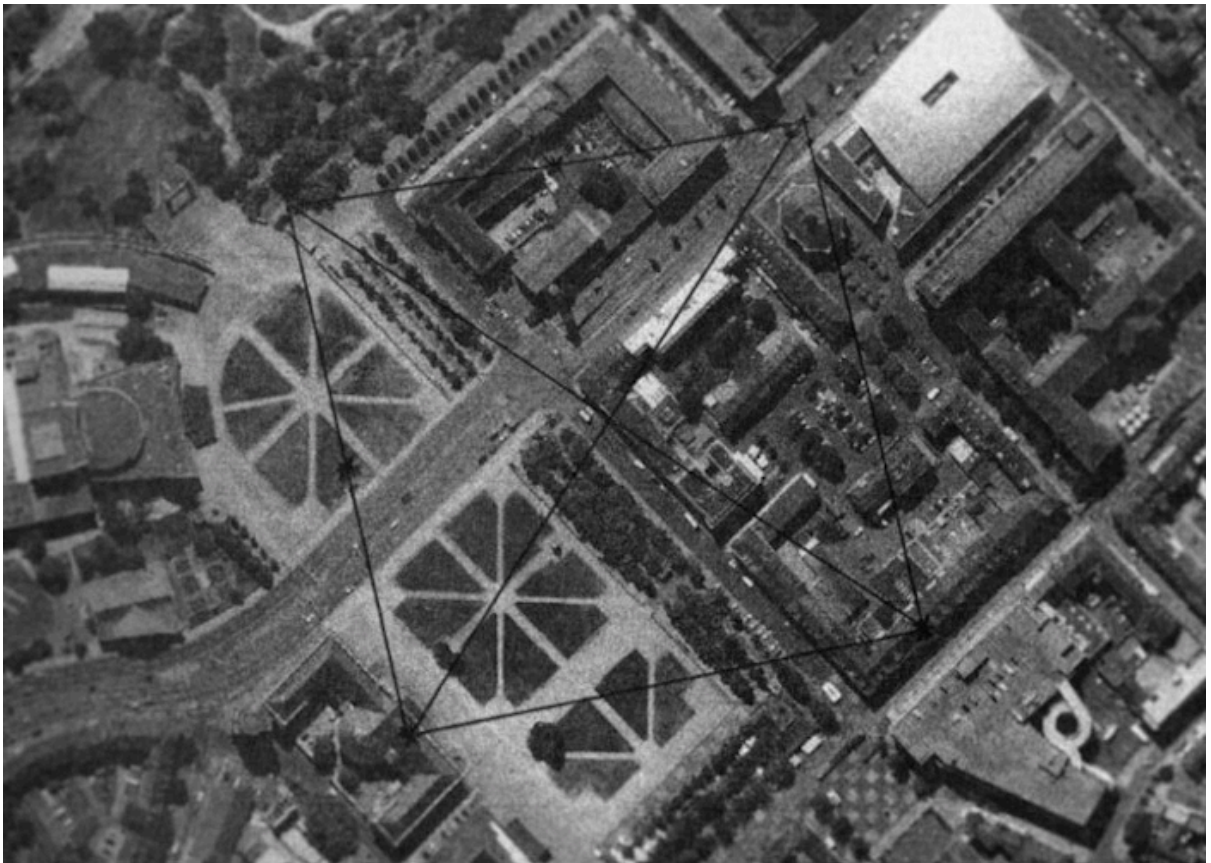


Fig. 24 Renata Lucas. Boceto de *Ontem, arenas movedizas*, 2012.

Una palabra no es un signo

Caí literalmente muerto de sueño a base de recordar un ensayo de Walter Benjamín en el que éste sugería que una palabra no es un signo, un sustituto de otra cosa, sino el nombre de una Idea. (Vila-Matas, 2014:26)

Después de que Hegel justificase que “el arte es la representación sensible de la idea”, muchos han sido los teóricos que han incorporado este enunciado en sus investigaciones. Merleau-Ponty añadirá que los significados del arte, a diferencia de otros objetos significantes como los semáforos, las huellas o las insignias, contribuyen a la constitución activa del ser pues requieren de éste la activación de mecanismos cognitivos que conjuguen la sensación y la consciencia para llegar al entendimiento. Por otro lado Arthur Danto, quien ha enfocado sus estudios hacia una ontología del arte contemporáneo, ha tratado de analizar las prácticas artísticas desde la segunda mitad del s. XX hasta nuestros días desde la concepción del arte como un conjunto de significaciones sociales, históricas y antropológicas que descansan sobre una forma material. Para el autor, el arte es ante todo un “significado encarnado” y son sus propiedades invisibles las que convierten a algo en arte: aquello que lo hace arte es una propiedad esencial sin la cual un objeto no puede entenderse o interpretarse como tal.

Para quienes consideramos el arte inseparable de su carga intelectual sostenemos que en el artefacto contemporáneo, existe una forma sensible que nos da acceso a su forma inteligible pero a su vez el significado, cualidad de la parte inteligible del arte, orienta la dirección del entendimiento en función de la estructura sensible que lo encarna. Este flujo circular de trasvases se mantiene activo por la significación que excede la intención del creador en el momento de seleccionar un lenguaje u otro para dar forma a su discurso, a pesar del cuidado del artista puesto en el momento de creación, una vez dada por finalizada la propuesta, se activan las relaciones estructurales y organizativas de los elementos-signos que la conforman, presentando como sensible al espectador una idea intangible desencadenada por manufactura del creador.

Esto convierte a la obra de arte en un signifiante cuyos significados no pueden depender exclusivamente ni de los creadores, ni de los receptores, sino más bien de la localización, ubicación y comprensión por parte de los receptores del papel que juegan dichos elementos-signos en su relación común. (Romeu, 2007:7)

En esta cita, Romeu asume los condicionantes que determinan la interpretación de una propuesta artística cuando ésta sale del estudio del artista y se integra en la esfera común quedando expuesta a relaciones significativas independientes ya de la voluntad del artista en cuanto objeto autónomo. La idea que encierra el artista en la obra

Hablar del arte como medio por el que transita una idea ha llevado a muchos teóricos a profundizar sobre esta cuestión, especialmente tras la publicación de *Art and Objecthood* de Michael Fried y la *Teoría estética* de Adorno en 1970. Estas teorías formularon un estatuto del arte en el que el objeto se sustrae a su potencial significativo pero a su vez demuestran que la significación del arte es inseparable de las cualidades físicas (y perceptibles) del artefacto que las encarna, como formula Dina Ibrahim en su artículo *Inmaterial art* (2012), la trascendencia de la objetualidad solo puede ocurrir en su negatividad, esto es, la plusvalía simbólica del objeto artístico adquiere presencia cuando se supera la fisicidad del objeto y queda reducida a un elemento secundario.

El trabajo de Mark Lombardi es característico por generar esquemas sinópticos que recogen la información recabada durante el proceso de investigación sobre temas concretos. Para ello utiliza Estructuras Narrativas dibujadas sobre soportes grandes formando redes de significados.

Mi plato único de tortellini

Durante un rato, mientras comía mi plato único de *tortellini*, nos estancamos de un modo maravilloso en la idea que tenía Chus de que el arte era esencialmente pensamiento más que experiencia, lo que la llevaba a pensar que los artistas deberían tener un papel fundamental en nuestra sociedad, como también tendría que tenerlo en la poesía, si es que arte y poesía no eran lo mismo. (Vila-Matas, 2014a:235)

Las reflexiones aparecidas en *Kassel no invita a la lógica* toman un viraje hacia una conclusión divulgativa del estado del arte contemporáneo tomando como referencia la última edición de documenta. El autor aprovecha una paradójica cena como marco para incorporar la opinión de la segunda curadora sobre la esencia del arte, definiéndola ésta como pensamiento en lugar de experiencia. De la misma manera hemos conducido el texto de esta investigación, y en concreto del capítulo dedicado al espectador, desde la experimentación directa hasta la asimilación de las interpretaciones pasando por la aprehensión del pensamiento ajeno. Ya que en las páginas anteriores hemos introducido ciertas nociones sobre la familiaridad entre el arte y el pensamiento, la convicción de la curadora resultará conclusiva para conceder a documenta (13) el estatuto de <<paradigma>> en tanto que la exposición que ella codirige expone arte, lo que para ella es pensamiento. En las prácticas artísticas contemporáneas predomina una tendencia hacia esta vertiente que recurre a la imagen para referirse al pensamiento, prueba de ello son los estudios de la imagen, protagonistas en la teoría del arte de comienzo de siglo.

Según López Sáez (1998:158) todo arte tiene un significado que hay que interpretar para hacerlo comunicable y para que produzca conocimiento, por eso donde hay arte hay referencia. En este enunciado, el pensamiento reside en la referencia del arte pues para que un elemento o sensación aluda al otro, debe mediar la capacidad humana del pensamiento; relación de la que surge la metáfora, recurso característico del arte desde hace siglos que requiere la revisión de la propiedades autorreferenciales del texto artístico.

En la obra de arte hay un 'qué', un sentido que puede ser interrogado. La obra de arte no sólo se da a ver, sino se da a entender, se ofrece como asunto del pensamiento y esto, en la medida en que se sustrae al régimen de la visibilidad. (Vásquez, 2013:23)

Un canónigo de Poitiers

Entendí que quería saber cómo había sido mi experiencia en el cuarto lóbrego, pero me pareció difícil comunicarle lo que allí me había sucedido. Tenía la impresión de que acababa de ver algo que no era arte sobre algún asunto, que no era arte discursivo, arte sobre algo, todo eso tan pesado y de lo que me había pasado toda la vida huyendo sin lograr huir; me parecía que lo que acababa de ver era *el arte en sí*. Pero no sabía cómo explicárselo exactamente a Boston; tenía que pensarlo más, así que opte por una evasiva y le dije que me había acordado de un canónigo de Poitiers. (Vila-Matas, 2014a:57)

Vila-Matas refleja en este fragmento la cualidad inextricable del arte. El autor-espectador, consciente del pensamiento suscitado por la pieza se ve en la tesitura de verbalizarlo. En esa frustración reside el conocimiento que aporta el arte como pensamiento basado en las sensaciones despertadas por la configuración del texto artístico –la metáfora, un conocimiento que al no cumplir con la pretensión funcional en términos productivos es menospreciado o ignorado y por ende menos visibilizado. La experiencia artística es difícil de volver a transmitir pues cualquier intento de descripción verbal se torna incompleto al filtrarse los sentidos entre las estrías del lenguaje. Ello se debe a que el arte, entendido como pensamiento, adquiere diferentes facetas según el receptor y la interpretación que éste hace de los signos que conforman el lenguaje del artista. Anteriormente nos hemos referido a la capacidad del arte para sugerir ideas, para encender <<una pequeña luz propia>>, lo que está motivado por la imposibilidad de acceder a un sentido cerrado de la experiencia artística. En el intento por desvelar un sentido único, el visitante requiere algo más que herramientas lingüísticas, se ve forzado a utilizar su propia poética no para imitarlo, sino para desarrollar la interpretación personal de los sentidos puestos en juego. Por lo tanto, cuando el receptor retransmite el pensamiento, bien sea de forma oral o desde una re-creación del mensaje, se convierte en coautor del mismo en tanto que puntualiza en aquello que para él fue revelador y/o traduce personalmente la poética del artista.

La lectura del texto artístico por parte del receptor produce en éste una sensación y sentimiento que constituyen, por su polisemia y ambigüedad interpretativa, una fuente inagotable de sentidos (Ricoeur, 2003:61) traduciendo su literalidad en metáfora, es decir, en un núcleo de constantes indeterminaciones evocativas. (Iser, 1997). Es de esta manera como los límites del arte dejan de ser importantes y producen un cuestionamiento de los límites de la realidad, ejecutando una de las funciones primordiales de los dispositivos que irrumpen en el conocimiento consensuado del entorno.

El arte como epistemología altera las convenciones de lo real pues incorpora nuevos valores que desestabilizan los hegemónicos. En el sistema de comunicación que se establece entre el curador, los espectadores y las artistas, el mensaje que está en circulación no importa tanto por su contenido, sino por la forma que le da a la realidad.

2.2.3 Cuestionar como forma de aplicar el conocimiento disfuncional

Una vez el visitante contextualizado en el discurso de la curadora y familiarizado con los particulares lenguajes de los artistas¹⁰³ se abren las posibilidades reflexivas para entender Kassel desde un nuevo orden de pensamiento. Las primeras dudas surgirán de la pluralidad de lenguajes, la variedad de relatos que coexisten en lugares más visibles o incluso recónditos. La falta de un itinerario lógico produce efectos desconcertantes en los públicos que invaden la ciudad, la sensación generalizada de estar perdiéndose algo provoca la constante alerta ante lo que puedan descubrir siendo así el primer sentimiento que desde la dirección de documenta 13 se persigue.

En un estado de frustración, análogo a la gran cantidad de ofertas con las que se nos satura en nuestra era, la espectadora se enfrenta a las exposiciones que conforman d(13). Desde ese estado es desde el que Carolyn Christov-Bakargiev pretende que el espectador realice su propio recorrido, sin instrucciones, sin temáticas localizadas, empujando al espectador a que adopte una actitud activa y escéptica ante lo que tiene delante. Un meta-discurso, un relato superior al de las obras expuestas que potencie el valor político de las obras ya que, no debemos olvidar que partimos de la hipótesis de que el arte es capaz de generar pensamientos nuevos, conocimiento disfuncional en sentido productivo. Ningún espectador saldrá con una idea preconcebida sobre aspectos de lo real, los públicos, como colectivo polifacético, llevarán consigo pensamientos que llevan a dudas, a preguntas que se les aparecerán en su regreso a la cotidianidad.

Según la función del arte de Martín Prada, la intención de la curadora bien podría parecerse a la del artista sirviendo para justificar una vez más la innecesaria distinción entre el ejercicio artístico y el curatorial.

Una función primordial del arte en el presente sería identificable con el cuestionamiento de los modos impuestos de experimentar y comprender un mundo que en gran medida se produce desde y en la imagen. (Martín Prada, 2014:112)

Provocando a las espectadores mediante la aparente confusión extendida en Kassel en 2012 se consigue desprogramarlos (Vásquez, 2013), dejarlos libres para que sean ellos quienes accedan a sus propias reflexiones porque es en ese matiz donde reside la práctica política del arte, evitando el adoctrinamiento y fomentando la imaginación como deriva intelectual. Imaginar el mundo es poseerlo de maneras personales, liberado de las construcciones que se hayan hecho de él hasta el momento. Así pues, más que exigir al sujeto visitante su emancipación, el artista, el comisario, debe invitarle a tomar responsabilidad en el asunto. Especialmente cuando las obras que son expuestas están cargadas de referencias a conceptos y teorías incluso llegando a

¹⁰³ En el caso de documenta, al tratarse de un compendio de distintas propuestas artísticas, los espectadores van accediendo al discurso curatorial a través de las propuestas expuestas en distintas localizaciones. A medida que entran en relación con las obras van generando su propia idea de la intención de la curadora, siendo este particular entendimiento el propósito de Carolyn Christov-Bakargiev.

prescindir de la materialidad del objeto perdurable como es el caso de *This Variation*, *Invisible Pull*, o *Sleeping Sickness*.

Anteriormente mencionábamos la relación que establecía Enrique Vila-Matas entre la obra de Ryan Gander y el <<instante estético>> para explicar la atracción fascinante que ejercía sobre él aquella obra. En su reflexión explicaba su imposibilidad de comprender aquella sensación despertada por una simple brisa. El dispositivo al que recurre el artista es bien sencillo: una fuente de aire que atraviesa la sala principal de documenta en la que se exponen una escultura, dos imágenes y una carta. Podemos denominar la obra de Gander como un <<gesto conceptual>>, algo similar a los innovadores *ready-mades* que Duchamp popularizó o a las acciones realizadas por artistas americanos durante las décadas de los 60 y 70. Este tipo de propuestas consisten en el conjunto resultante de la activación de un detonante que produce un efecto al que el espectador tiene acceso. El suceso acaecido encierra en sí, desde principio a fin, una completa relación entre el significado de sus partes.



Fig. 26 Mario García Torres. *Have you ever seen the Snow*, 2012. Video. Mario García Torres reactiva el proyecto de Alighiero Boetti, *One Hotel* (1971-1977), creando un video ensayo donde expone su trabajo de búsqueda e investigación del hotel.

Alberto Ruiz de Samaniego declara la necesidad de unos espectadores respetuosos que acepten el valor conceptual de la proposición antes que juzgar la apariencia sensible que construye la pieza:

El gesto conceptual exige, pues, para que adquiera carácter estético, para que pase de la virtualidad al acto, un espectador responsable, un receptor lector capaz de sobreponerse más allá de las cualidades físicamente perceptibles de la existencia. El gesto conceptual consigue el carácter estético en su acto de propuesta. (Ruíz de Samaniego, 2005:86)

Terrenos no hollados

Volví a pensar que para los artistas con ánimo más innovador la verdad estaba siempre simplemente ahí fuera. Pero en esa ocasión me pregunté dónde estaban las afueras. (...)

¿Dónde creía que estaban las afueras? Me respondí como pude y me dije que de entrada había que saber moverse por terrenos no hollados, bien alejados del centro de la cultura y tan famoso como manido Mercado, y eso era algo que debía pedirse a toda persona con las ideas rupturistas. Pero no tardé en preguntarme que podía exactamente significar <<terrenos no hollados>>, <<personas con ideas rupturistas>>. (Vila-Matas, 2014a:158)

Superada la experimentación de la obra y la aprehensión de sus contenidos, el visitante de la exposición traslada el conocimiento recibido fuera de las fronteras del arte para contrastarlo con el orden normalizado de la sociedad que demanda un conocimiento práctico para la convivencia. Ello requiere, tanto para el artista como para el espectador, la capacidad de trascender los límites del arte como terreno designado a un lugar de características propias, y filtrarse en la esfera pública, superando las trabas que ésta utiliza para mantener el dominio de lo establecido históricamente. En las últimas décadas, el arte ha degradado sus límites históricos para fundirse con el sistema de relaciones que ordena las conductas designadas a cada campo del territorio social. Esto ha sido posible gracias a la conducta que han ido adquiriendo los espectadores en su intento por amoldarse a las transgresiones deontológicas de las artistas, que han optado por situar sus prácticas en esferas destinadas a otros usos. A esto se refiere Enrique Vila-Matas cuando se pregunta por los <<terrenos no hollados>>, una derogación de las normativas propias de un entramado destinado a un uso concreto, ejecutada por <<personas con ideas rupturistas>> que no se dejan regir por convenios sociales y se lanzan a re-significar otros marcos conductuales.

Sobre esta cuestión donde el espectador es sorprendido en un ámbito alejado del arte Gabriel Rodríguez Pascual puntualiza:

La relación del receptor con la obra, conservará su cualidad aurática en cuanto rebase de algún modo sus límites previstos, en cuanto habite un lugar de intercambio, un intersticio, distinto, fuera de los límites vigentes en el sistema institucional del arte. (Rodríguez Pascual, 2010:94)



Fig. 27 Khaled Hourani. *Picasso in Palestine*, 2011.

El artista y director de la Academia de Arte de Palestina, Khaled Hourani, inauguró la única exposición que se ha dado en el centro. La exposición consistía en la muestra de la obra *Busto de mujer* (1943), obra que pertenece a la respuesta artística del artista a los efectos de la guerra civil española. La exposición del cuadro es un gesto político que trasciende la muestra e indaga en los mecanismos necesarios para proteger una obra de arte occidental en un escenario conflictivo como Ramallah.

Este tipo de acciones, cuyos receptores no saben que lo están siendo, corren el riesgo de perder su legitimidad al quedar desprotegidas del amparo artístico. Todo objeto de arte goza de unos privilegios que le diferencia de las cosas ordinarias por las connotaciones que cabe esperar de la intención de la creadora al materializar sus ideas. *El conocimiento propio del arte se diferencia del conocimiento de un objeto externo en que la obra de arte es evidencia de lo inevidente, comprensión de lo incomprensible.* (López Sáez, 1998:163)

Arte de las afueras de las afueras

Pensé a fondo que Huyghe y su instalación *Untilled* y me pareció que en esa obra, dado que estaba claro que sólo un arte remoto en los márgenes del sistema y alejado de las galerías y museos podía realmente ser innovador, había que admirar tanto la discreta sagacidad de Huyghe al saber decantarse por esa última vía que parecía quedarle a la vanguardia como su clarividencia al buscar un lugar residual de Karlsaue para colocar su tétrico paisaje de humus y de galgo español con pata rosa; tal vez un homenaje a un hipotético arte de las afueras de las afueras. (Vila-Matas, 2014a:146)

Eludir los mecanismos que preservan la ordenación de conductas sociales supone también romper con la lógica pragmática que estructura sus hábitos. Esto es el resultado de alterar los elementos que en el transcurso ordinario de los hechos provocan respuestas con diligencia, o dicho de otra manera, introducir en el marco regido por sus propias deferencias sociales factores descontextualizados que exigen una deliberación previa a las acciones habituales. Así sucede con la compleja trama referencial que compone Pierre Huyghe en su instalación *interventiva* del Karlsaue Park; los visitantes, atónitos a los estímulos que despiertan las imágenes, sonidos, olores y movimientos internos, adoptan una actitud sigilosa en respuesta a sus intuiciones ya que cualquier sentido que encuentren no es más que una especulación. Abandonar los límites referenciales induce una especulación liberada de cualquier lógica pragmática que desencadena un diálogo con el artista, el espectador le pregunta y busca respuestas en el conjunto de elementos que formalizan la obra. Respecto al diálogo entre el artista y el espectador Pierce expone que *la conversación entre el lector y el artista desde su obra se establece en las pre-configuraciones del lector y la resematización bajo las coordenadas específicas que abren un proceso de interpretaciones infinitas*. (Pierce, 1987). Las preconfiguraciones del lector para Pierce son aquellas conductas asimiladas por el sujeto en determinadas situaciones y contextos. Como empezábamos diciendo, el *statu quo* del visitante es perturbado por la transgresión del orden convencional por parte del artista pero en el proceso de creación no debe perder de vista la necesidad de incluir en su entramado algún tipo de coordenadas que permitan a las visitantes encauzar elucidaciones ilimitadas.

Cabe reconocer el frágil impacto social de aquellas prácticas artísticas rupturistas. Si bien es cierto que, como hemos expuesto anteriormente, el artista propone al espectador nuevas maneras de habitar el mundo desde la legitimidad del arte, su esfera conlleva un estado de excepción respecto al flujo ordinario de comportamientos. Desde las políticas gubernamentales el arte es entendido como un capital potencialmente económico revestido de una apariencia democrática para interesar a la población. Dicho de otra forma, el arte mueve grandes cantidades de dinero privado y sirve para justificar la inversión en cultura sin importar los

posicionamientos críticos que ofrece. Al arte se le permite transgredir límites porque no se le considera relevante. Es interesante la respuesta de Jorge Luis Marzo a este respecto:

Los estamentos políticos de nuestra cultura occidental no se desestabilizan por el efecto de propuestas artísticas que cuestionen sus intereses, puesto que la endogamia propia del medio ya se ha encargado por sí misma de dificultar su difusión más allá del contexto puramente artístico. Ante este tipo de eventualidades la respuesta institucional suele coincidir: “no es problema, sólo son artistas”. A partir del momento en que se contextualiza una acción activista en el terreno artístico, ésta pierde su poder porque se sabe que tan sólo se trata de una simulación. (Marzo, 2010:160)

Hasta aquí todo iba bien

Hasta aquí todo iba bien, pero el problema empezaba cuando me preguntaba qué forma tenía de verificar lo que había afirmado. ¿Era suficiente un vistazo desde diferentes ángulos o tenía que tocar con mis manos la colmena que ocupaba el rostro de la estatua y luego el pedestal, etc.? Aquí se abrían dos maneras de enfocar el asunto. Una de ellas decía que, aunque me lo propusiera, nunca sería capaz de verificar la proposición completamente, porque en el fondo la proposición misma siempre mantenía abierta una puerta trasera, una fuga incontrolable, y que daba la posibilidad de que uno se hubiera equivocado. La otra concepción decía: <<Pues si nunca puedo verificar completamente el sentido de lo que he enunciado y entonces tampoco he querido decir nada con la proposición. Por tanto, ésta no significa nada en absoluto. (Vila-Matas, 2014a:249)

Como hemos expuesto en el primer capítulo, uno de los pilares sobre los que se sostiene la decimotercera edición de *documenta* es el escepticismo como modelo de investigación. Si hemos tratado de esclarecer la estrecha relación entre el arte y la investigación es por la capacidad de ésta para producir modelos de pensamientos independientes al sistema de producción del capitalismo cognitivo, que basa el conocimiento en capital que repercute en el tejido económico. La funcionalidad de la investigación artística se opone al pragmatismo del saber productivo, tan presente en las nuevas reformas educativas basadas en el interés de generar sujetos especializados en la demanda laboral más que en la incorporación de herramientas que fomenten el pensamiento crítico basado en el potencial de la creatividad. La investigación artística guarda gran similitud con la filosofía escéptica ya que ambas eluden la verdad como meta y suspenden el juicio en su intento por acceder a un conocimiento plural del objeto investigado.

El conformismo reinante de las sociedades globalizadas requiere del arte por su contribución liberada de dogmas rígidos distantes de la adecuación con la realidad, por eso la representación artística no se define hoy en día como un fin, sino como un medio del que se sirve el arte para producir respuestas que amplíen la comprensión de la realidad desde el extrañamiento hacia la verdad (López Sáez, 1998). El autor expone más adelante que

La verdad del arte no establece una relación de correspondencia o adecuación con la realidad, porque la representación artística no es un fin, sino el medio del que se sirve el arte para lograr el extrañamiento que conduce a la ampliación de nuestra comprensión. (López Sáez, 1998:163)

Estos planteamientos del arte como mecanismo para que sus espectadores incorporen modelos alternos a conductas asimiladas, surge de la contraposición entre las propuestas imaginativas del artista con el conformismo que reina en la esfera social.

Una inamovible verdad

Y observé que el perro seguía allí, indiferente a lo que había dicho de él y convertido en una inamovible verdad, indemostrable, inmutable: una verdad que, por tratarse de un perro, se movía. (Vila-Matas, 2014a:252)

documenta (13) fue apodada como *dogumenta* por su protagonista más mediático: el perro de la pata rosa. Este animal formaba parte del universo construido por Pierre Huyghe en la obra *Untilled* (sin trillar, no hollado) y habitaba el recinto del parque Karlsaue destinado a esta instalación ignorando que durante los meses que duraba *documenta* era el centro de atención y fuente de elucubraciones para los visitantes. Permanecía ajeno a su condición que como las verdades, no cambia de estado pero se mueve. Este perro nos acerca al pirronismo en cuanto que formula una idea de verdad evanescente y carente de límites que transforma sus cualidades perceptivas dependiendo del régimen cognitivo desde donde se la analiza. La verdad queda suspendida en un estado contingente a la que solo podemos acceder desde alguna de sus manifestaciones igual que como sucede con el perro de la pata rosa, visto por cada asistente en distintos lugares y momentos sin que nadie, excepto su cuidador, pueda afirmar nada definitivo del animal.

Incluir un perro en una compleja instalación al aire libre más que una proposición es una provocación, un gesto tentativo cargado de referencias y significados destinados a desafiar al espectador. En uno de los fragmentos señalados anteriormente, Enrique Vila-Matas denomina <<artistas con ideas rupturistas>> a aquellos que trasladan sus trabajos a terrenos no hollados¹⁰⁴ por lo que podemos inferir que la idea de Huyghe es rupturista. Esto es así por lo que conlleva de gesto en lugar de presentación o representación. Si consideramos que un gesto es un dinamismo sensible que precede, que acompaña o sucede al sentido o a la significación, el gesto (tomar a un galgo español y tatuarle la pierna para que vague por el parque) es un sentido sensible (Alvaro:2013,133) con el que se origina el arte en la medida que encierra una significación articulada por el artista. Peter Osborne considera que para que el gesto adquiera su potencial artístico y conceptual requiere un espectador activo que acepte el desafío del artista como lo hizo Vila-Matas:

El gesto conceptual exige pues, para que adquiera carácter estético, para que pase de la virtualidad al acto, un espectador responsable, un receptor lector capaz de sobreponerse más allá de las cualidades físicamente perceptibles de la existencia. El gesto conceptual consigue el carácter estético en su acto de propuesta. (Osborne, 2011,86)

¹⁰⁴ En inglés *untilled*, termino usado por Pierre Huyghe para dar nombre a su instalación.

El espectador emancipado, después de participar en la experiencia diseñada por el artista y de incorporar registros propios de la creatividad artística, se muestra susceptible a las particularidades de la realidad representadas por el artista. Los elementos que utiliza el artista, al margen de su representación, son canales que conducen al visitante más allá de la presencia de las obras, el diálogo se vuelve profundo y supera la significación de la misma obra para situarse en concepciones más extensas surgidas de la proposición artística pero aplicadas a la estructura del mundo de la vida. En relación con este fragmento, nuestro espectador accede a la instalación atraído por la materialidad de los elementos que la conforman (humus, escultura, panal de abejas, un perro), puesto que es apelado por los aspectos formales tiene acceso a la descripción de sus partes. Superado el primer estado suscitado por la fisicidad de la obra, el visitante acepta su virtualidad intrínseca, admite que tras las formas se oculta un sentido superior, que el perro no tiene la pata rosa por voluntad propia, sino que es el resultado de un gesto humano y como tal debe preguntar por ello al conjunto instalativo para descubrir su lenguaje. La lógica de la funcionalidad reinante en la configuración del mundo es desplazada por una lógica alternativa de la que el espectador es coautor desde el momento en que la acepta dándola por activada. Por último, después de conocer el sentido autónomo propio de la instalación utiliza el saber recibido para trascender las representaciones utilizadas por el artista, supera al animal-perro identificándolo con la forma de la verdad en una relación asimétrica en la que si el perro es verdad y se mueve, la verdad lo hace con él pudiendo decir entonces que si la verdad se mueve con el perro las verdades son móviles.



Fig. 28 Galgo español con la pata tatuada de rosa.

Amor

Sí mi atracción por el empuje invisible era algo infundada, tan solo me estaría ocurriendo lo que nos ocurría tantas veces en el amor, gran reina en muchas ocasiones de lo infundado y de lo gratuito. (Vila-Matas, 2014a:68)

Basarse en un perro con la pata rosa, que camina alrededor de una escultura antropomórfica con un panal de abejas en la cabeza y un montículo de abono donde crecen plantas, sirve para interpretar que la verdad no es algo rígido. Tampoco son rígidas las verdades absolutas que acepta un amante de su sujeto amado. En el arte y en el amor, entra en funcionamiento una forma de conocimiento independiente a cualquier finalidad pragmática y funcional, la irracionalidad del amor romántico como la “disfuncionalidad” del arte inciden en la realidad trastornando su normalidad debido al efecto de los sentimientos puestos en juego. El conocimiento se presenta como un sistema de sustituciones en donde una impresión anuncia otras impresiones sin nunca dar razón de ellas; en donde las palabras dejan esperar unas sensaciones. (Merleau-Ponty, 1945: 37).

El poso que queda en el visitante de una exposición colectiva cuyo comisario ha aceptado el compromiso político de su ejercicio, permanece con él una vez fuera del espacio expositivo. Así, los modelos adquiridos para el cuestionamiento de la realidad en la esfera pública pertenecen a la forma de conocimiento propio del arte, basados en la imaginación compartida por el artista y los espectadores. El producto del diálogo que se genera en una exposición está mediado por el discurso establecido por el curador y produce un tipo de saber desde el que enfrentarse a la construcción de lo real. López Sáez lo explica de forma muy clara en su artículo *Merleau-Ponty o el arte de la invisibilidad*.

Es cierto que el conocimiento suministrado por el arte no siempre es lógico, mediato o científico, pero no todo conocimiento se reduce a éste. Aunque reconocemos que no hay arte sin imaginación y creación, aceptamos también que éstas no son autosuficientes y han de conjugarse con las otras facultades humanas; además, la imaginación artística también es una forma de conocimiento de lo posible que vive en lo real y favorece el cambio. La relación entre arte y conocimiento hace que la actividad artística se convierta en uno de los modos específicos de la apropiación práctica de la realidad. (López Sáez, 1998:159)

En este capítulo hemos tratado de exponer cómo el sujeto que participa de una exposición artística incorpora herramientas cognitivas en un proceso dialógico iniciado por el gesto del artista y el ejercicio del comisario. Para que el sujeto espectador acepte

las proposiciones del artista es necesario el enamoramiento del primero hacia el segundo.

Cuando un artista finaliza una obra, su intención es seducir al espectador, cautivarle de una forma muy similar a la que una persona enamorada de otra gestiona la danza del cortejo. La primera imagen aporta una carga definitoria en el consiguiente acercamiento, esa experiencia con la que hemos empezado el capítulo. Después de haber sucumbido a la atracción superficial, incorpora su lenguaje y en el caso de que sea consensuado se despliegan las posibilidades reflexivas sobre la vida antes de que apareciese el objeto de atención, ya sea una obra de arte o el amor hacia una persona.

El saber y el amor son relaciones en las que algo pasa de una persona a otra; se trata de algo que no es una cosa, porque sea lo que sea no puede existir fuera de la relación establecida en el momento en que se transmite de uno a otro. (Verwoert, 2011:13)

A lo largo de esta memoria estamos tratando de sostener una postura desde la que entender las producciones artísticas (curadorías, creación artística, elaboración de discursos, etc) como proposiciones contingentes que los receptores incorporan apelando a sus conocimientos personales y convicciones. Según hemos expuesto en la hipótesis, abogamos por un dispositivo horizontal en el que la presencia de nuestros tres agentes protagonistas, posibilita la introducción de nuevos paradigmas de pensamiento, lo que supone que cada uno de ellos realiza el ejercicio crítico de aprehender aquellos conocimientos que, una vez examinados, considera relevantes. De la misma forma actúa en amor afectivo, los diálogos entre dos personas que se atraen suponen una negociación del sentido que está en juego pero depende de cada una su validación.

En el fragmento introductorio, Enrique Vila-Matas se refiere a su experiencia con la obra de Ryan Gander como sensación similar a la del amor dadas sus analogías irracionales pero sugestivas, una atracción aparentemente sin fundamento. El artista pretende seducir al espectador, pero cada espectador muestra su predilección hacia aquellas notas que le son afines.

Cierre del segundo vértice: el modelo de Wilbur L. Schramm

En este vértice hemos planteado la figura del espectador como un agente activo, sin el cuál, resulta imposible la validez de la comunicación pretendida por las curadoras y las artistas. Para justificar su cooperación, hemos partido de la experiencia en tanto que ésta permite el primer acercamiento a la interrelación con el espectador, de ella surge la aprehensión de un lenguaje común y la aplicación de los sentidos entendidos a la esfera de lo real.

Para concluir el segundo vértice, vamos a exponer la relación que encontramos entre: el espectador como agente que comparte el poder con el creador de un dispositivo expositivo, y con los creadores de dispositivos artísticos, reforzando la hipótesis de que estos tres agentes son insustituibles, debido a su participación en un sistema de comunicación particular: la exposición.

El modelo de la comunicación de Schramm pertenece a la corriente inaugurada por Lasswell tres décadas antes. En el ecuador del S.XX, tras una segunda Guerra Mundial y con la consolidación de un capitalismo renovado, el comunicólogo estadounidense investigó sobre la comunicación interpersonal y la interacción entre los individuos. Para ello incorporó en la teoría de la información el término <<campo de experiencia>> según el cual, cuanto mayor sea la experiencia compartida, más sencilla será la comunicación (Cherry, 1977).

El pensamiento de Schramm presta especial atención a la figura del receptor (en nuestro caso los espectadores) y le integra en el sistema de comunicación, sosteniendo el efecto de *feed back* que refleja el receptor hacia el emisor. A este modelo se le denomina la *Tuba de Schramm* y analiza los procesos de comunicación colectiva en donde una multiplicidad de mensajes, llegan al individuo, y éste selecciona aquellos que le resulta más sencillo decodificar, devolviendo su interpretación al sistema establecido. En este modelo, el emisor tiene un dominio reducido de la comunicación pudiendo controlar solo la forma del mensaje (objeto artístico, exposición), el momento en el que se transmite y el lugar.

Como vemos, existe una gran relación con el sistema que se establece en una exposición donde, una vez inaugurada, las piezas expuestas y su disposición, quedan bajo el dominio de la interpretación del emisor perdiendo la dependencia de los emisores (curador y artista).

Nos detendremos en el concepto que inaugura Schramm: el campo de experiencia compartida. Cuando nos hemos referido a *Atar al lector*, a *Inspira y sugerir ideas* o a la idea de cuestionar, explicábamos la necesidad del artista por cuidar la <<forma del mensaje>> para que, los espectadores, puedan acceder a él e inducir nuevas ópticas, reconociendo en todo momento que el espectador activa la obra (interpreta el mensaje) desde sus recursos, desde sus experiencias y conocimientos. Desde su campo de experiencia.

En el gráfico siguiente (Fig. 29) veremos ilustrado desde el modelo de Schramm el modo de funcionamiento de la experiencia en el acto de intercomunicación. Cada esfera corresponde a un agente: el codificador (curador o artista) y el decodificador (espectador), ambos se cruzan en el significado.

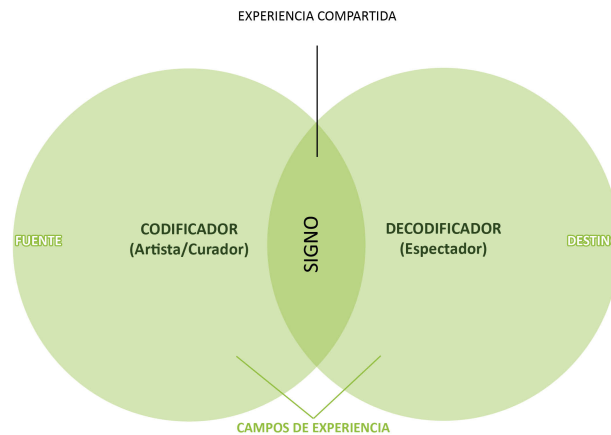


Fig 29. Esquema de los campos de experiencia según W. Scharamm

En este esquema vemos el funcionamiento de la comunicación a través de la confluencia de los campos de experiencia. En el lado izquierdo tenemos el codificador, en nuestro caso puede ser el artista o el comisario, pues ambos parten de un estímulo o una fuente (objeto de su investigación). En la sección izquierda encontramos al decodificador, espectadores —entre los que también podemos encontrar a artistas o curadores—. Estos últimos son quienes decodifican el signo propuesto por el codificador.

La fuente, como hemos dicho, sería el objeto de estudio de los artistas o comisarios, quienes mediante el proceso de investigación, articulan un discurso (codifican la fuente) y lo materializan convirtiéndolo en un signo con la intención de que el receptor lo decodifique. En el proceso de codificación influye la experiencia del emisor, quien utiliza sus conocimientos vivenciales, teóricos y prácticos, para formular un signo. Por otro lado, como hemos visto a lo largo del capítulo, el espectador pone en funcionamiento sus conocimientos, para encontrar aquellos elementos comunes identificables que le permitan decodificar el mensaje.

Cuando el espectador aprehende el mensaje, accede a la fuente del artista pero desde la información que ha decidido incorporar o prescindir el creador del signo. Esa fuente se convierte en el “destino” que aparece en este modelo, y correspondería con la representación personal que el codificador hace de la fuente. En este ejercicio de decodificación y asimilación, el espectador acumula nuevos referentes sobre la realidad ampliando los registros representacionales de lo que consideramos como real.

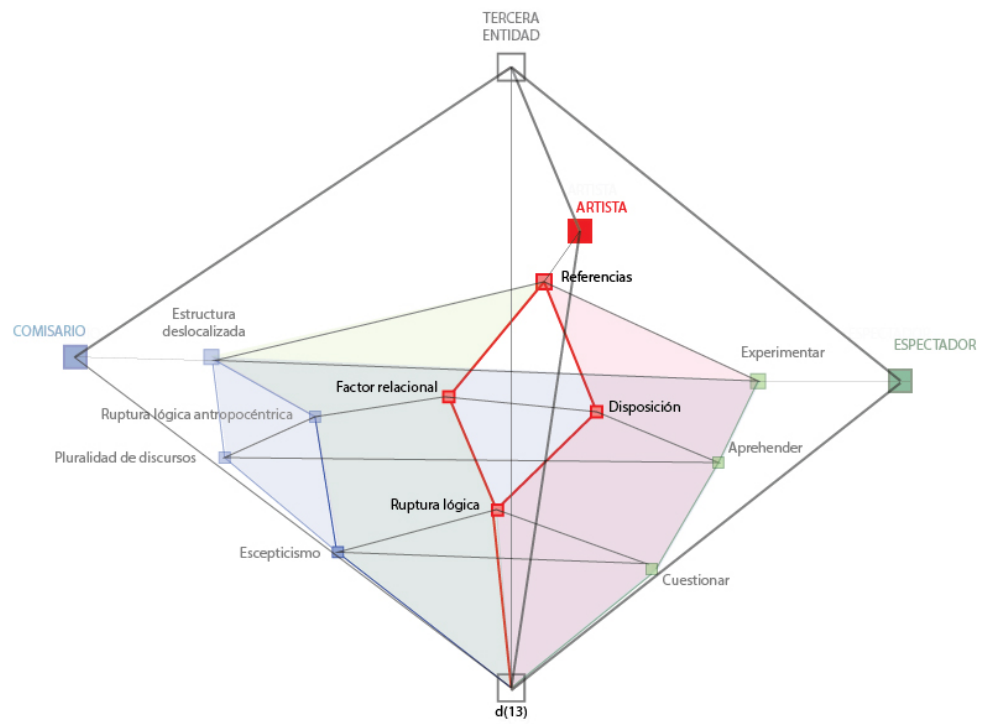


Fig.30 Vértices desde la postura del artista

Vértice 3.

Emergencia de la tercera entidad.

Después de haber situado la práctica curatorial como una gramática que se vale de los significantes contruidos por los artistas, y a los espectadores como los agentes que vuelcan sus herramientas subjetivas (relativas al sujeto) para descifrar el mensaje del artista e iniciar las interpretaciones suscitadas por el mismo, llega el momento de dilucidar la práctica del artista.

En este apartado de la investigación nos referimos a la producción artística como conjunto de estrategias que utilizan las artistas para provocar la emergencia de un nuevo sentido, esto es, sus modos de articular segmentos de significados fragmentados y reconfigurarlos con el fin de erigir un valor autónomo. Rancière se refiere a este hecho como una *tercera cosa* a la que el artista y el espectador pueden referirse para verificar en común lo que el espectador ha visto, lo que dice y lo que piensa de ello (Rancière, 2010:20). Dicho de otro modo, sería la entidad que les sirve a ambos para negociar el sentido puesto en cuestión.

Para justificar una postura creativa en la que las cualidades materiales de un objeto quedan relegadas a sus fenómenos intelectuales, es imprescindible posicionarnos en la trayectoria de las manifestaciones artísticas englobadas en el ámbito de lo conceptual: prácticas que centraron su interés, no en la experimentación estética de los productos sensibles, sino en su carácter cognoscible (Osborne, 2000). A este respecto, las vanguardias jugaron un papel determinante pues como dice Gabriel Rodríguez Pascual, *las Vanguardias supusieron una rebelión contra la belleza superficial y simbólica, repetitiva, carente de contenido profundo*. Una ruptura con el orden representacional muy adecuado para asegurar la permanencia de un pensamiento dócil y generalizado. Rodríguez Pascual sigue diciendo que las Vanguardias fueron una *rebelión contra el dominio institucional de lo simbólico* (Rodríguez, 2010:83). Más decisivo que la ruptura representacional del impresionismo, exagerada a través de las distintas formas que adopta el expresionismo, o incluso superando el abandono de la bidimensionalidad por parte de los cubistas, futuristas y vorticistas, encontramos los complejos entramados significativos que presentaba Duchamp a medio camino entre el Dadaísmo y las proposiciones surrealistas. Artista de categoría propia e incomparable, abandona las disciplinas tradicionales y se sumerge en un océano de significados fluctuantes que inaugura la especulación, no sólo económica, del arte contemporáneo. Eliminando todo sentido instrumental de un porta-botellas o urinario (Ruiz, 2005) da por comenzado un nuevo régimen de percepción basado en la lógica interna de los artefactos.

El s. XX modificará la concepción de la estética hasta relegarla en un segundo plano de interés. Los collages de Picasso y Braque, las acciones futuristas, dadaístas y surrealistas, las pinturas del grupo CoBrA, las derivas situacionistas junto con el desarrollo de reivindicaciones políticas por parte de colectivos desfavorecidos

desembocará en la disolución de las categorías históricas que conformaban las Bellas Artes como el dibujo, la pintura o la escultura (López Ayala, 2007).

Con tantas modificaciones producidas en el terreno del arte, se empiezan a exigir nuevos términos que sustituirán las categorías anteriores y que se ajusten más al nuevo paradigma de producción artística (Kraus:1979): Land Art, Arte Póvera, Acción, Instalación, net.ar... A pesar de que todas estas denominaciones responden al carácter formal de los resultados, el interés de los artistas se trasladará progresivamente del resultado material, a la proposición teórica que los fundamenta, cargando de referentes la estructura interna de las piezas (López Ayala, 2007:86). El proceso de creación pasará de la investigación puramente plástica a la fundamentación discursiva, incorporando conceptos estructurales que dotan a la producción de una plusvalía simbólica en donde los espectadores juegan un papel imprescindible.

Sin olvidar que desde sus orígenes el objeto del arte ha sido su percepción (inscripciones ritualistas, escultura monumental, imaginario religioso, etc), lo novedoso en el s. XX fue la creciente demanda de públicos activos por parte de los artistas; públicos heterogéneos que fuesen cómplices del artista para negociar el cuestionamiento lanzado por el artista (Marzo, 2009). De esta manera, junto a los círculos que legitiman el valor de las obras y las insertan en la institución del arte, cabe incluir a los espectadores que presencian una acción artística, dotan de movimiento a las obras Op Art, participan en un happening o reciben una carta de *mail art*. Sobre esta diferenciación entre el arte legitimado por la esfera del arte y aquellas prácticas locales menos mediatizadas, Rodríguez Pascual¹⁰⁵ dice:

Tenemos que distinguir entre el arte en proceso, arte propuesto para el diálogo, y arte acabado, admitido en el edificio estable del arte gracias a un cierto diálogo cumplido. (Rodríguez Pascual, 2009:90)

Desde el momento en que una artista piensa en cómo un espectador o espectadora recibirá su obra, ya sea a nivel formal o conceptual, debemos aceptar que su labor excede los límites individuales incurriendo en la esfera pública y el pensamiento colectivo. Es por ello por lo que se requiere del artista un compromiso con aquello que produce. En un sentido más estricto que apela al diálogo social y a la incorporación de visiones heterodoxas sobre la realidad hegemónica, el artista deberá indagar en esos resquicios, en esas brechas del sistema por las que filtrar un pensamiento utópico e imaginar otras formas de habitar el mundo¹⁰⁶.

¹⁰⁵ G.R. Pascual denomina arte de proceso a aquellas piezas propuestas para el diálogo y Arte Acabado cuando han sido admitidas por el arte y queda relegado a su valor simbólico para convertirse en capital de intercambio.

¹⁰⁶ Carolyn Christov-Bakargiev ha repetido en diversas ocasiones, tanto en entrevistas como en artículos, que documenta 13 pretende ofrecer a sus visitantes nuevas formas de habitar el mundo y participar en él.

Los primeros artistas que comenzaron a transgredir la frontera entre el arte y sus espectadores fueron los procedentes de la escena teatral, especialmente del romanticismo alemán con autores como Lessing, Goethe o Friedrich Schiller que dismantlaron el teatro aristotélico enfocado a la conciencia social aristocrática para introducir una forma de arte que permitiese el debate social. A estos dramaturgos que rechazaban el teatro occidental les siguieron posteriormente Antoine, Chejov, Stanislavski, Artaud, Brecht y Piscator (entre otros) en el ímpetu por romper con la cuarta pared e instaurar en el teatro el cuestionamiento del sistema dominante. Jean Duvignaud, novelista y sociólogo francés heredero de esta trayectoria humanista, reivindica que *el arte debe continuar tratando de ofrecer, al menos, una puerta abierta a otras formas comunicativas y de experiencia más sutiles y exigentes de interpretación* (Duvignaud, 1970). En esta misma línea, iniciada en el ámbito teatral pero transferida al resto de manifestaciones artísticas, Juan Martín Prada afirma que algunas obras contemporáneas son:

productoras de momentos de socialidad específicos, de momentos singulares de convivencia temporal y de producción de microcomunidades en las que la <<intersubjetividad>> devendría <<la quintaesencia de la práctica artística>> (Prada, 2012:46)

De alguna manera, la tendencia en las prácticas artísticas de ofrecer momentos de diálogo y cuestionamiento lleva implícito la necesidad de un entendimiento, conocimiento que bien puede ser pragmático y desconocido hasta el momento, o un saber ajeno a la lógica antropocéntrica, capaz de despertar nuevos imaginarios. Este acceso al conocimiento es a su vez un modelo de participación en la comunidad, Lawrence Weiner era consciente de ello cuando decía que *todas las participaciones en exposiciones y presentaciones de obra de cualquier tipo, son de hecho conversaciones con tu propia época* (Amenoff et al., 2010) pues exige del entorno para acceder al sentido del conocimiento puesto en circulación.

Planteado el trabajo del artista como una forma vinculada a la producción de conocimiento junto con el espectador, que activa los engranajes conjugados por el artista para acceder a dicho conocimiento, la figura del curador se sitúa entre los intereses del primero por apelar al colectivo heterogéneo de espectadores. Entonces, la producción de una exposición se consolida como una suerte de hermenéutica que atiende a las inquietudes que el artista pretende resolver (de un contexto significativo) junto con el espectador (artífice y partícipe del diálogo) incorporando un meta-discurso que alza a la categoría de arte el debate resultante.

Jan Venwoert justifica este planteamiento afirmando que *el saber se trata de una industria y una economía que se sostiene mediante la generación y el intercambio de representaciones simbólicas de un bien inmaterial* (Venwoert, 2015:13). Desde esta perspectiva, y recordando la evolución ontológica del arte en los últimos siglos, prevalece el conocimiento como capital de intercambio más que la fisicidad que lo contiene. Dicho de otro modo, el arte no reposa en los objetos, sino en el juego interno de sus relaciones reconfiguradas (en el caso de la producción artística) y la lógica que las organiza para ser recibidas (el trabajo del editor, curador, director o

maestro entre muchos otros que utilizan su creatividad para marcar formas de lectura).

A finales de los años cincuenta ya se comenzaba a fraguar la idea de arte como metodología epistemológica. El filósofo Morris Weitz en un artículo publicado en *The Journal of Aesthetics and Art* expone que *el arte es un primer estado de conocimiento por el cual ciertos seres humanos (los artistas) llevan sus imágenes e intuiciones hacia una clarificación lírica o expresión* (Morris, 1958:27).

Como hemos expuesto en capítulos anteriores y aplicaremos casos concretos en éste, las comisarias de DOCUMENTA (13) han articulado documenta desde este principio. Superado medio siglo de arte conceptual, influido por las teorías post-estructuralistas de la postmodernidad, en el s. XXI las prácticas se están alejando de la utopía teórica del arte para recuperar el “sin” sentido de la capacidad imaginativa del arte superando el subjetivismo expresionista. Volvemos a preguntarnos lo que que Thierre de Duve se planteaba ya en la década de los setenta en relación a la estética: ¿qué sucede con el arte?. También hemos vuelto a esa estética que denominábamos más arriba como posthumor, desarrollando la corriente <<camp>>¹⁰⁷ que Susan Sontag analizó en su obra de 1964 *Notas sobre Camp*.

Si en los años sesenta se empieza a hablar de un arte conceptual o un arte de concepto, a finales de S. XX esta distinción queda obsoleta pues como vaticina Kosuth (1969), *todo el arte (después de Duchamp) es conceptual (en su naturaleza) porque el arte existe sólo conceptualmente*. En un régimen eminentemente formal, el de las primeras Vanguardias, la tendencia extendida entre los jóvenes artistas de justificar teóricamente sus prácticas supone un cambio de paradigma al que la esfera del arte debe adaptarse, especialmente los galeristas (Siegelau, 1968) y los museos (Szeeman, 1968).

Con el desplazamiento del arte retiniano al arte intelectual, hoy en día, resulta ingenuo hablar de arte conceptual. Alberto Ruiz de Samaniego propone hablar de <<el conceptual>> para liberar al término de restricciones estilísticas. El autor, en su conferencia *Hacerse a la idea* (Ruiz de Samaniego, 2005), explica que *el conceptual es una actitud de la que parte el emisor y que se le pide compartir al receptor, que puede hacerlo o no, y de ello resultará que exista la obra o no*.

El conocimiento, el “humor” y los relatos creativos que les sirven a las artistas en el diálogo con los espectadores están basados en tramas de relaciones, en juegos alegóricos a través de los cuales transitan sentidos que incorporan las receptoras. Esas relaciones se originan mediante la selección lógica (personal y autónoma) que hace el artista para introducir objetos de nuestra sociedad en un nuevo régimen de percepción. Por ello el artista lo que maneja, más que una disciplina o una técnica, son datos e información que elabora y coordina para producir estímulos en sus receptores.

¹⁰⁷ La estética <<camp>> es una versión de la estética *Kitsch* que trata de explotar los recursos ostentosos, humorísticos, grotescos y artificial producidos por la cultura popular para producir nuevas relaciones que alteren el orden preestablecido de las corrientes estéticas dominantes.

Esto extiende la creatividad artística¹⁰⁸ a muy diversos ámbitos de trabajo no siempre relacionados directamente con el arte contemporáneo. Así pasó cuando el reconocido comisario Harald Szeemann integró la catedral construida personalmente por Justo Gallego en la exposición *The Real Royal Trip* inaugurada el 12 de octubre del 2003 en el PS1 de Nueva York. El trabajo que Gallego llevaba realizando desde hacía décadas para construir una catedral ilegítima a la Virgen fue alzada a la categoría de arte creando un gran impacto mediático tanto dentro como fuera de España.

Las obras artísticas con las que trabajaremos a continuación, protagonistas irrefutables de la última edición de documenta, han sido seleccionados para representar la tendencia contemporánea en la producción artística. Con ellos justificaremos nuestra postura tomada en la hipótesis de esta investigación en la que postulábamos que el arte no reside en el objeto, sino en la praxis del artista al sugerir una idea y esperar que otra la reciba, utilizando el objeto físico como dispositivo articulado por el artista en su intento por establecer una relación con el espectador en la exposición de la pieza.

Aparte de los tres pilares sobre los que se sustenta esta investigación que aborda la labor del artista, el comisario, y el espectador desde el acercamiento a la obra artística, la incorporación del lenguaje utilizado y los cuestionamientos de la realidad, en esta justificación se han repetido tres ideas vinculadas a la creación artística: el arte como vehículo del conocimiento, la superación del arte de concepto en pos de la imaginación y una estética contemporánea que apela al humor producido por las relaciones que establece el creativo.

Puntualizar en estas ideas y no en otras desvela nuestra inclinación constante en esta tesis hacia un arte que supere a la materialidad del objeto, no tanto por animadversión a la técnica, sino por defender una postura idealista, y en cierta medida utópica, contrapuesta al mercado del arte como fin de los trabajos artísticos. A pesar de que el valor económico de los objetos artísticos legitima su sostenibilidad, preferimos mantener en esta investigación una postura disidente y ensalzar el significado de los objetos más que su corporalidad, pensar en las relaciones que producen más que en las formas que las producen ya que como sostiene Danto (2013: 51) *las obras de arte tratan sobre algo y en consecuencia tienen un significado. Deducimos los significados, los percibimos, pero eso no significa que los significados sean algo material.*

Contextualizado el marco teórico de nuestro postulado desde el que establecemos los parámetros de producción de una obra de arte, destinada ésta a generar un estado de negociación dialéctica, volvemos al enunciado de Rancière en el que sostiene que *esa tercera cosa* (o tercera entidad) *de la que ninguno es propietario, de la que ninguno posee el sentido, que se erige entre los dos, descartando toda transmisión de lo idéntico, toda identidad de la causa y el efecto* (Rancière, 2010:21). De esta manera no solo reforzamos la intención de esta investigación por exigir un valor del arte que conduzca al escepticismo, sino que también nos distanciamos de esas prácticas

¹⁰⁸ Recurrimos al adjetivo *artístico* para diferenciar la creatividad con fines mediáticos, al servicio de intereses económicos como puede ser la publicidad o el marketing, de la creatividad heteroclítica, crítica respecto a los ejercicios de poder.

artísticas infundadas en la re-presentación de construcciones hegemónicas que perpetúan el imaginario creado por el poder.

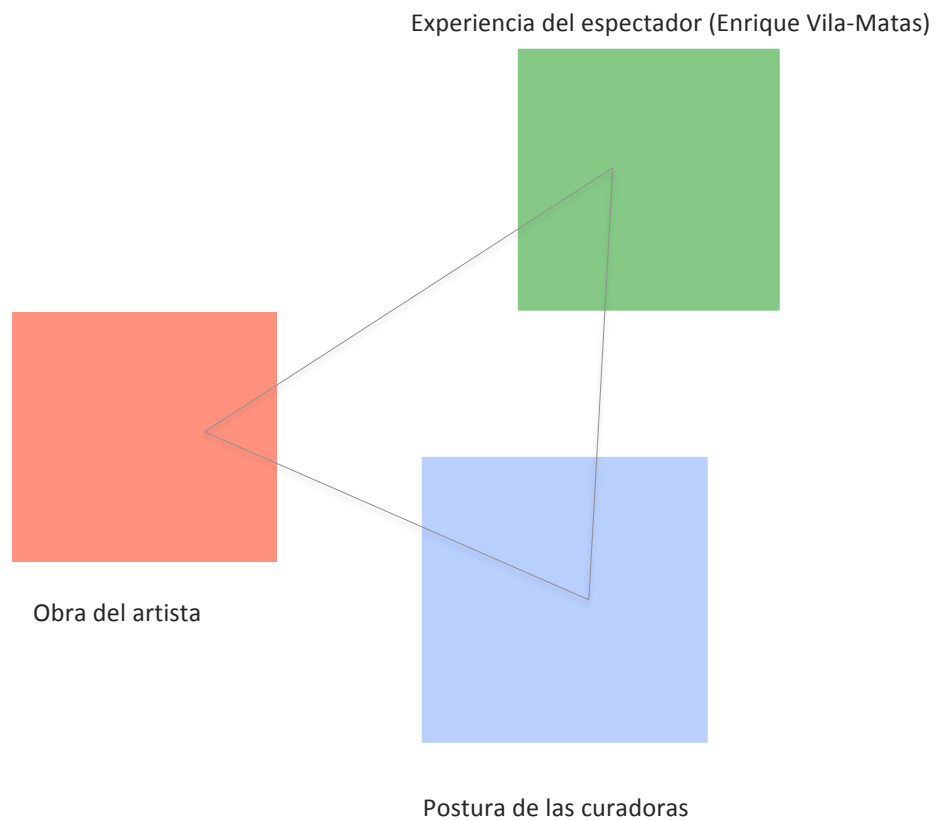


Fig.31 Disposición de los datos para hacer emerger el entendimiento

Notas para la construcción de un collage textual

Para el desarrollo de este capítulo nos hemos aventurado a elaborar un cuerpo discursivo compuesto por el producto de los tres agentes en los que se basa nuestra hipótesis: la intención del curador, la experiencia del espectador y el producto de la artista. Nuestra intención es demostrar de forma práctica al lector que en la conjunción de las tres entidades surge un mensaje que conduce a una serie de interpretaciones capaces de despertar al receptor un conocimiento especulativo sostenido por la información expuesta en los capítulos anteriores. Este ejercicio corre el riesgo de dispersar el sentido en un haz de elucubraciones validas todas ellas en tanto que emergen de una deliberación concreta asociada a la intención de la presente tesis. Hemos considerado oportuno este formato, análogo al trabajo realizado en el diseño curatorial, pues inducimos al análisis personal de las propuestas artísticas a través de las experiencias descritas por el espectador y puestas en relación con enunciados manifestados por las curadoras.

Por consiguiente, el cuerpo textual de este capítulo está formado por:

- Una primera descripción del objeto artístico basado en su imagen-representación y en las explicaciones sobre la pieza en cuestión dadas por el artista.
- Seguidamente parafraseamos el fragmento correspondiente a la obra extraído del libro *Kassel no invita a la lógica* en donde el escritor-espectador narra su experimentación respecto a dicha obra.
- Por último citamos una explicación dada por Carolyn Christov-Bakargiev o Chus Martínez como curadoras de d(13) que justifica la decisión de haber seleccionado el trabajo del artista que corresponda.

Con este formato (Fig.31) pretendemos demostrar que una exposición artística, más que una disposición de artefactos, es un sistema de relaciones y contratransferencias que ensanchan la significación del artista, la experiencia de la espectadora y el discurso del curador. El producto de este entramado queda desactivado en el caso de que falte alguna de las perspectivas introducidas en la ecuación cuyo resultado operará en la capacidad cognitiva del lector.

En la operación aditiva $1+2+3=6$ el estudiante reconoce intelectivamente el significado de las primeras cifras y, dependiendo de la práctica del mismo, podrá acceder al resultado sin necesidad de gestos físicos. Lo mismo creemos que sucede en la operación expositiva cuando nos enfrentamos a signos visuales por los cuales, dependiendo de nuestra experiencia, necesitamos más o menos recursos para hacer efectivo el planteamiento. Con la selección de los elementos relacionados hemos tratado de aportar en la medida de lo posible la información necesaria para extraer el mensaje acertado pero en los casos que no se haya conseguido, debemos recordar que existen operaciones aditivas más complejas como por ejemplo: $1 + \pi + \infty = \dots$

3.1 Referencias para un acercamiento a la propuesta

documenta 13 ha sido apodada como la documenta *site specific* por la gran cantidad de obras que han sido creadas teniendo en cuenta el contexto en el que serán instaladas. A pesar de este factor contrastable, lo cierto es que esta cualidad de las obras responde a la voluntad del equipo curatorial en pos de que todos los artistas vivos participantes produjesen una obra original para la exposición.

En la mayoría de los casos, cuando el artista se enfrenta a la creación artística, y en especial si se le solicita un proyecto para una exposición, recurre a su línea discursiva y a las referencias del entorno como guías sobre las que comenzar a desarrollar sus ideas. A partir de ahí comienzan a activarse las maneras de hacer personales que suponen el desarrollo de la pieza hasta su finalización.

Como hemos enunciado en capítulos anteriores, la configuración de un código que pueda ser descifrado por los públicos, debe hundir sus raíces en la convención de *lo real* a modo de claves desde las que partir hacia el entendimiento entre ambos

agentes. Esto provoca en el artista la búsqueda de referencias que puedan ser compartidas con el espectador, a partir de las cuales la reorganización de sus sentidos induzca a otras maneras de *reconocer* el objeto puesto en reflexión. En palabras de Duvignaud (1979) *la vida ordinaria nos ofrece ejemplos comparables* como en el caso la obra de Kristina Buch, *The lovers*, donde el espectador puede reconocer en las mariposas la metamorfosis del amor.

De esta forma, las referencias con lo real sirven para provocar la similitud que para M. Fernández Cao *parte del conocimiento de que un juicio, aunque no sea verdadero, puede tener más posibilidades de credibilidad si logra crear una ilusión de coherencia real o lógica, sobre todo si es pensando en función del público.* (Fernández Cao, 1998:43). La credibilidad funciona aquí como un elemento que incita a su propio cuestionamiento, un punto de partida común para ulteriores proposiciones. La estética Kitsch o el Pop Art abrieron la brecha en esta forma de presentar la imagen artística. La postura de F. Cao fue planteada ya por Aristóteles en su Retórica (335-322 a.C) y ha sido sostenida por mucho autores a lo largo de la historia. En el terreno de las artes visuales perdura vigente esta condición, pues es la base para la construcción de una atmósfera utópica y ficticia, pactada entre el artista y el espectador, que permite asumir como cierto una escena imaginaria. En este sentido los mecanismos creativos deben comenzar por la ruptura del marco simbólico, algo que dificulta al receptor la separación entre el arte y la vida ordinaria para generar el diálogo equilibrado (Rodríguez Pascual 2010:86). Generar un primer estado de interrelación, ese plano que hemos llamado de experimentación en el espectador cuando accede al espacio artístico el artista lo diseña a partir de referencias a las que tiene acceso el visitante. En documenta, las obras expuestas (localizadas sería la palabra apropiada) son dispuestas de tal manera que la vinculación con los referentes son accesibles, bien por información detallada o por la pertenencia al conocimiento colectivo como es el caso de la fuente invertida con la que Horst Hoheisel rinde homenaje a Sigmund Aschrott. Actualmente, el ejercicio referencial que hace el artista en su proceso de creación está muy influido por la tendencias marcadas en el arte de concepto. Según Ruiz de Samaniego estas tendencia son:

-Mostrar/hablar de/ proponer algo ausente.

No solo Hoheisel define en 1988 la fuente *in absentia* ontológica, como objeto ausente invirtiéndola, también Jimmie Durham, con su propuesta *The history of Europe*, lanza una invitación a pensar una experiencia de ausencia, sucesos de los que no tenemos registro ni información y por lo tanto no podemos más que especular sobre el verdadero origen de los europeos.

-Mostrar/hablar de algo no visualizable a escala humana o como simple virtualidad.

Las diez pruebas para una escultura de Rosemarie Trockel o los dibujos de las montañas realizados en tiza sobre pizarra de Tacita Dean no hacen referencia a la fisicidad de las montañas o a las imágenes que instala Trockel en el habitáculo, éstas son sus formas de trasladar a la mente del espectador un pensamiento virtual producto del intelecto del espectador al relacionar los referentes y activarlos en su cabeza.

A parte de estas dos cualidades del arte conceptual, Peter Osborne (2002) enumera una serie de particularidades que ha adquirido el arte conceptual en su evolución y que podemos encontrar en el metraje de Albert Serra:

1.- Una necesaria –pero insuficiente- conceptualización. (El arte está constituido por conceptos, sus relaciones y sus instancias en las prácticas de discriminación: arte/no arte)

Los tres cerditos. Sabiendo que el metraje está basado en los textos de Goethe, Hitler y Fassbinder, resulta instantáneo objetar el contenido de dicho material y adoptar una actitud cuanto menos escéptica hacia sus enunciados.

2.- Una necesaria –pero insuficiente- dimensión estética. (Todo arte requiere de cierto tipo de materialización, a la que llamamos presentación estética espacio-temporal).

Todo creador manifiesta una estética que responde a su construcción del sentido del gusto y a la manera de articular códigos visuales, y esto puede aparecer como un accidente, algo que ocurre en el intento de contar algo.

3.- Un uso anti-estético de la estética material. (Ésto es un requerimiento crítico de la necesaria conceptualización del arte)

La edición de la película toma la imagen como una instancia autónoma asumiendo el formalismo visual que comparte protagonismo con la dicción de los textos, especialmente en las secuencias de Fassbinder donde la espontaneidad estética sustituye al dominio técnico de la grabación.

4.- Una expansión hacia la infinidad del posible material del arte (trans-categorativo). Ésta es la liberación del significado en la condición “post-medium”.

Resultaría difícil categorizar el trabajo de Serra para documenta como una película o como video arte pues el valor de este reside en el conjunto entre el concepto y su formalización.

5.- Una distribución radical –que es la unidad irreductible de la obra de arte individual a través de la totalidad de sus múltiples instancias materiales en cualquier tiempo particular (una ontología de la materialización).

El resultado estético de la obra carece de una determinación histórica más allá del periodo vital de los protagonistas, la obra mantendría su significado en cualquier periodo posterior a la muerte del último personaje histórico.

6.- Una maleabilidad histórica de los límites de dicha unidad irreductible.

Ese carácter trans-histórico del film dota a la historia de una plasticidad que diluye sus límites lineales y enfatiza el carácter cíclico de la historia.



Fig. 32 Fotograma de los *Tres cerditos*.

Título: *Els tres porquets*

Autor: Albert Serra

Formato: Vídeo

Duración: 100 horas

Lugar de proyección: Cine Bali, Kassel.

La propuesta de Albert Serra para documenta (13) consistía en un vídeo de más de 100 horas centrado en textos de tres personajes de la historia alemana que influyeron en la construcción de Europa: Goethe, Hitler y Fassbinder. Para el desarrollo de este proyecto el trabajo fue a destajo pues cada mañana se grababan las secuencias, se editaban por la tarde y se proyectaban por la noche en el cine Bali de Kassel, proyectando la totalidad del metraje en pases de 24 horas durante los últimos 8 días de la documenta.

Esta pieza, más que una narración cinematográfica es un flujo de textos pronunciados que reproducían literalmente extractos de los escritos realizados por los personajes en los que se centra la obra. Junto a estas lecturas, las imágenes se imponían ofreciendo atmósferas contrastadas que junto al audio cobraban un sentido especial. Con su particular adaptación literal, el artista propone una nueva lectura de conversaciones transcritas en las que las imágenes aportan un enfoque crítico a las palabras de sus autores.

Albert Serra

(...) Aunque luego pude saber que el catalán Albert Serra proyectaba ahí (cines Bali) por capítulos *Los tres cerditos*, film de ciento una horas de duración, cuyo título hacía referencia irónica a tres momentos de gran relevancia en la construcción de Europa, encarnados en las figuras de Johann Wolfgang von Goethe, Adolf Hitler y Rainer Werner Fassbinder. A tanta velocidad como iba, pasé por muchos sitios sin poder atender en realidad a nada que no fuera la intensidad de la luz de la calle, que disminuía a cada momento de forma pavorosa. (Vila-Matas, 2014:157)

Hoy teníamos una cita con Albert Serra. Como sabes, si todo va bien, él grabará durante 100 días y nos gustaría mostrar su película los últimos días de documenta. Es megalómano, loco y alejado del sentido común... Por eso tiene su mérito estudiarlo y ver si puede experimentar desde el vídeo, la risiliencia, la expectación, el aburrimiento y otras formas de vivir con las imágenes. (tr. a.)

Chus Martínez. Correo enviado el 7 de abril del 2011 a Carolyn Christov Bakargiev. (Christov-Bakargiev, 2012:48)

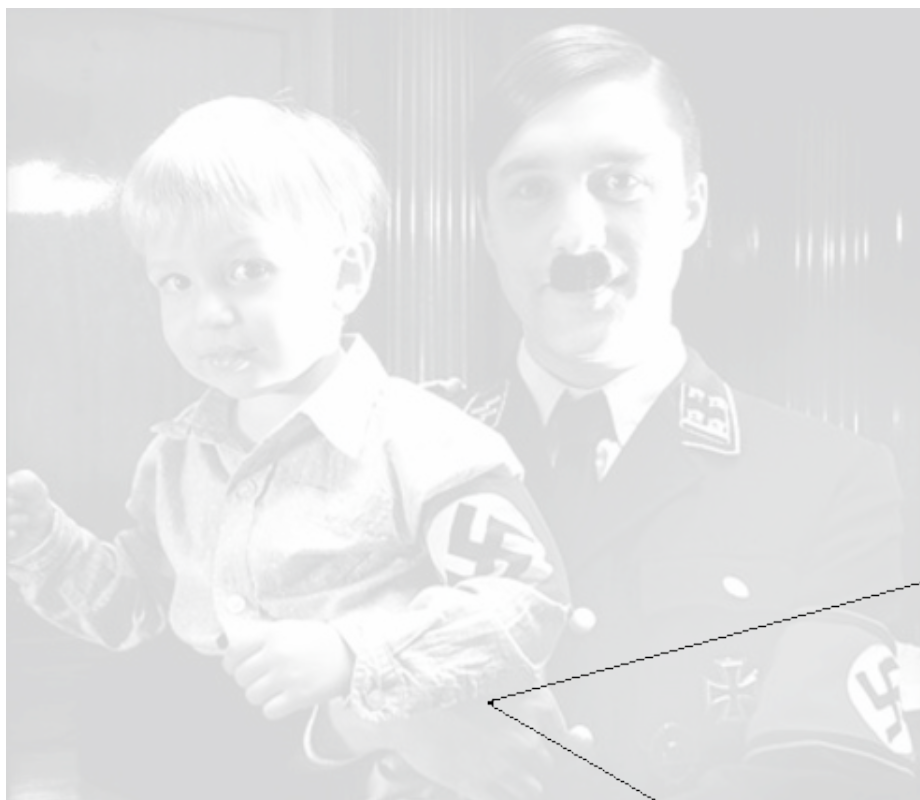


Fig. 1. Chus Martínez, los Tres cerditos.

Título: *Els tres porquets*

Autor: Albert Serra

Formato: Vídeo

Duración: 100 horas

Lugar de proyección: Cine Bali, Kassel

Chus Martínez, defendiendo el proyecto del artista frente a Christov-Bakargiev, sostiene su defensa en el tipo de proyecto megalómano, loco y alejado del sentido común que induce a un reflexión sobre las formas de vivir con las imágenes en nuestra era, coherente con la idiosincrasia de d(13).

La propuesta de Albert Serra para documenta (13) consistía en un vídeo de más de 100 horas centrado en textos de tres personajes de la historia alemana que influyeron en la construcción de Europa: Goethe, Hitler y Fassbinder. Para el desarrollo de este proyecto el trabajo fue a destajo pues cada mañana se grababan las secuencias, se editaban por la tarde y se proyectaban por la noche en el cine Bali de Kassel, proyectando la totalidad del metraje en pases de 24 horas durante los últimos 8 días de la documenta.

Esta pieza, más que una narración cinematográfica es un flujo de textos pronunciados que reproducían literalmente extractos de los escritos realizados por los personajes en los que se centra la obra. Junto a estas lecturas, las imágenes se imponían ofreciendo atmosferas contrastadas que junto al audio cobraban un sentido especial. Con su particular adaptación literal, el artista propone una nueva lectura de conversaciones transcritas en las que las imágenes aportan un enfoque crítico a las palabras de sus autores.

Albert Serra

Albert Serra utiliza el título *Los tres cerditos* para que el espectador relacione directamente los tres protagonistas de su pieza con las connotaciones del cuento popular de “Los tres cerditos”. Estando en el discurso del artista abordar el tema del aburrimiento, motivo que le lleva a crear una película de más de cien horas, la narración estructural de su pieza es fácil de retener a pesar de que no se vea la totalidad del film.

(...) Aunque luego pude saber que el catalán Albert Serra proyectaba ahí (Chus Bali) por capítulos *Los tres cerditos*, film de ciento una horas de duración, cuyo título hacía referencia irónica a tres momentos de gran relevancia en la construcción de Europa, encarnados en las figuras de Johann Wolfgang von Goethe, Adolf Hitler y Rainer Werner Fassbinder. A tanta velocidad como iba, pase por muchos sitios sin poder atender en realidad a nada, quedando en la penumbra de la luz de la calle, que disminuía cada momento de forma pavorosa. (Vila-Matas, 2014:15)

El espectador asume su imposibilidad de prestar atención a las obras de los artistas, quedándose extenuado por la cantidad de imágenes recibidas en una exposición de arte contemporáneo. De esta relación podemos corroborar que la idea de Chus Martínez en el 2011 resultó satisfactoria cuando unos años después, un espectador registra en un libro (*Kassel no invita a la lógica*) su impotencia a recibir tantas imágenes.

Hoy tenemos una cita con Albert Serra. Como sabes, si todo va bien, él grabará durante 100 días y nos gustaría mostrar su película los últimos días de documenta. Es megalómano, loco y alejado del sentido común... Por eso tiene su mérito estudiarlo y ver si puede experimentar desde el vídeo, la risiliencia, la expectación, el aburrimiento y otras formas de vivir con las imágenes. (tr. a.)

Chus Martínez. Correo enviado el 7 de abril del 2011 a Carolyn Christov Bakargiev. (Christov-Bakargiev, 2012:48)



Fig. 33 Vista instalación *The Tea Party Pavilion* de Rosemarie Trockel.

Título: *The Tea Party Pavilion*

Autor: Rosemarie Trockel

Formato: Instalación compuesta por 100 imágenes

Localización: Parque Karlsaue, Kassel

Tenattemptsforonesculpture es el conjunto de obras que forman el universo creado por Rosemarie Trockel para su particular *Tea Party Pavilion*: instalación situada en el Karlsaue Park que consistía en una caseta que albergaba 10 pinturas, fotografías y montajes cuya disposición, enfrentadas en el espacio, hacían referencia a la construcción de una figura masculina que encarna los valores conservadores del partido estadounidense.

Rosemarie Trockel

Tomamos unos cafés –diría que muchos por mi parte- y salimos en dirección al pabellón de Rosemarie Trockel para ver su obra *Tenattemptsforonesculpture*, una creación que Boston no supo explicarme; quizás no tenía explicación posible, aunque decidí dársela por mi cuenta e interpretar que se trataba de algo que hablaba de que en la adversidad convenía muchas veces tomar un camino atrevido: una idea de la que tomé nota para no olvidarla, pues me dio la impresión de que era algo que ya había hecho algunas veces en mi vida y me convenía seguir reteniendo en mi memoria. (Vila-Matas, 2014:189)

Esta indeterminación –causada por el método artístico de trasladar la investigación a lo real, desde el objeto artístico- tiene la virtud de percibir lo desconocido sin que sea transmitido en la comunicación por la superficialidad social del discurso. Refractar lo desconocido sin sintaxis, sin el desplazamiento del saber remplazándolo por otro nuevo o por lo ya conocido: este momentáneo olvido de la sintaxis implica un momentáneo olvido del aprender –que puede trasladar lo desconocido a una forma, una formulación que permitirá lo inconcebible de ser concebido. (Christov-Bakargiev, 2012:24)

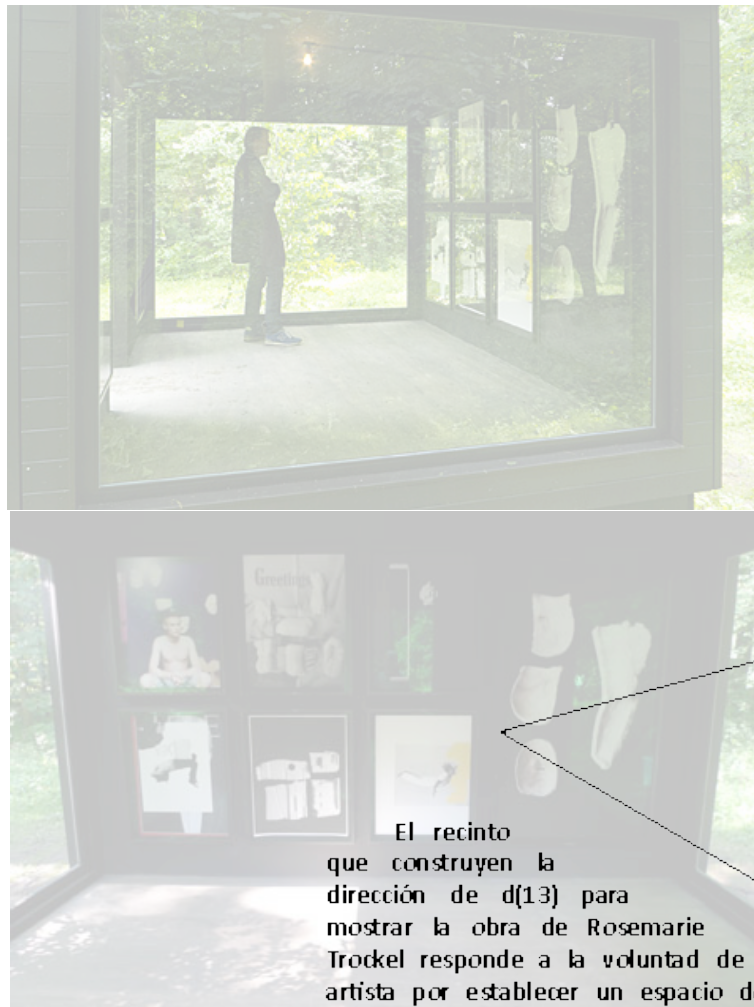


Fig. 33 Vista instalación *The Tea Party Pavilion* de Rosemarie Trockel.

El recinto que construyen la dirección de d(13) para mostrar la obra de Rosemarie Trockel responde a la voluntad de la artista por establecer un espacio donde las percepciones estén direccionadas hacia la estimulación perceptiva de los elementos expuestos.

Título: *The Tea Party Pavilion*

Autor: Rosemarie Trockel

Formato: Instalación compuesta por 100 imágenes

Localización: Parque Karlsaue, Kassel

Tenattemptsforonesculpture es el conjunto de obras que forman el universo creado por Rosemarie Trockel para su particular *Tea Party Pavilion*: instalación situada en el Karlsaue Park que consistía en una caseta que albergaba 10 pinturas, fotografías y montajes cuya disposición, enfrentadas en el espacio, hacían referencia a la construcción de una figura masculina que encarna los valores conservadores del partido estadounidense.

No todo el arte contemporáneo está basado en la significación concreta de la interpretación conceptual. En este caso el espectador interpreta el conjunto de referencias de la obra de Rosemarie Trockel desde los fenómenos que percibe y rehúye de una explicación tomando el camino de la imaginación para hacer su propia interpretación que le lleva a la formulación de una conclusión propia.

Tomamos unos cafés –diría que muchos por mi parte- y salimos en dirección al pabellón de Rosemarie Trockel para ver su obra *Tenottemptsforone/culpture*, una creación que Boston no supo explicarme; quizás no tenía explicación posible, aunque decidí dársela por mi cuenta e interpretar que se trataba de algo que hablaba de que en la actualidad convenía muchas veces tomar un camino atrevido. Decidí no tomé nota para no olvidarla, pues me dio la impresión de que era algo que ya había hecho algunos artistas que me aplicaba y me convenía seguir reteniendo en mi memoria (Christov-Bakargiev, 2014:189)

Chus Martínez justifica su atracción hacia la indeterminación que causa el método artístico, que aplica los resultados de la investigación a lo real, para presentar lo desconocido sin requerir a la comunicación que permite la vestimenta del discurso. La decimotercera edición de documenta altera prácticas puramente conceptuales con procesos de trabajos plásticos, siempre que busquen la manifestación de lo desconocido a priori.

Esta indeterminación –causada por el método artístico de trasladar la investigación a lo real, desde el objeto artístico- tiene la virtud de percibir lo desconocido sin que sea transmitido en la comunicación por la superficialidad social del discurso. Refractar lo desconocido sin sintaxis, sin el desplazamiento del saber remplazándolo por otro nuevo o por lo ya conocido: este momentáneo olvido de la sintaxis implica un momentáneo olvido del aprender –que puede trasladar lo desconocido a una forma, una formulación que permitirá lo inconcebible de ser concebido. (Christov-Bakargiev, 2012:24)

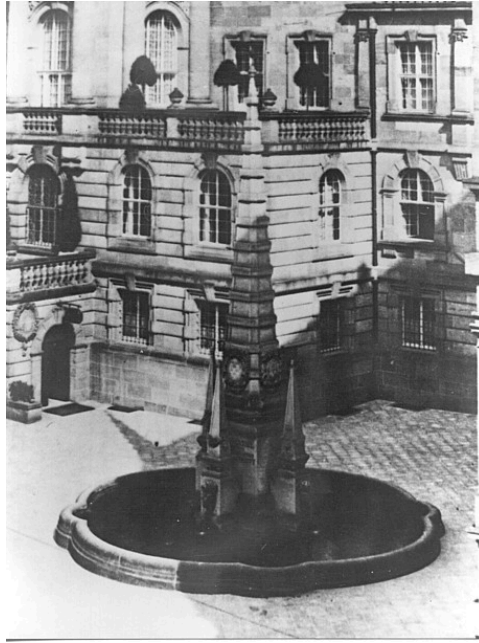


Fig. 34 Vista de la antigua fuente construida por Sigmund Aschrott



Fig. 35 Vista de la fuente invertida de Horst Hoheisel

Título: *Negative Form*

Autor: Horst Hoheisel

Año: 1987

Formato: Escultura invertida bajo el nivel del suelo

Localización: Junto al museo Fridericianum, Kassel

Esta obra de Horst Hoheisel, realizada para la décima edición de documenta, fue limpiada durante un mes como acción de d(13). El artista pretendía traer de vuelta la fuente que simbolizaba en 1908 la identidad y la memoria de los ciudadanos, destruida por el odio nazi en 1939, pero no como memorial, sino como transformación de la historia en pedestal sobre el que el paseante puede descubrir su propia sensación de memoria.

Horst Hoheisel

También vimos la reproducción de modo invertido (subterráneo) que había hecho el artista **Horst Hoheisel** de la magnífica fuente financiada por el judío Sigmund Aschrott que se hallaba en el centro de la ciudad y había sido demolida brutalmente en 1939. (Vila-Matas, 2014:190)

Horst Hoheisel es conocido por sus piezas memoriales del Holocausto debido especialmente a la obra realizada en 1987 en Kassel –en el mismo lugar donde estaba la Fuente de Aschrott, la cual fue destruida por los Nazis en 1938, propuso hacer la misma fuente pero incrustada en el suelo como el kilómetro vertical que Walter De María enterró en la misma ciudad. (...)

La fuente tiene una forma neo-gótica y por su estructura acumula en el interior mucha suciedad. Hoheisel tiene un contrato con la ciudad como barrendero y su única labor es limpiar su propia obra una vez al mes. Cada año desde 1987 su contrato ha sido renovado, le pregunté quién haría su trabajo cuando murieses y él respondió, “No sé, tal vez mi hijo lo hará”, por ello hay una extraña historia sobre este artista-trabajador que limpia una pieza que es un agujero al mismo tiempo. Para dar visibilidad al trabajo, nosotras limpiamos la fuente durante el mes de marzo, como si de un performance se tratara. Eso conecta con la historia del performance feminista.

(Entrevista a Carolyn Christov-Bakargiev por Karen Wright para DOCUMENTA (13))

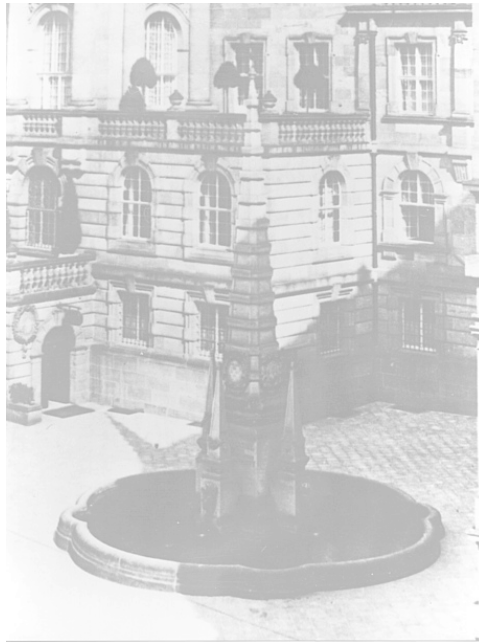


Fig. 34 Vista de la antigua fuente construida por Sigmund Aschrott

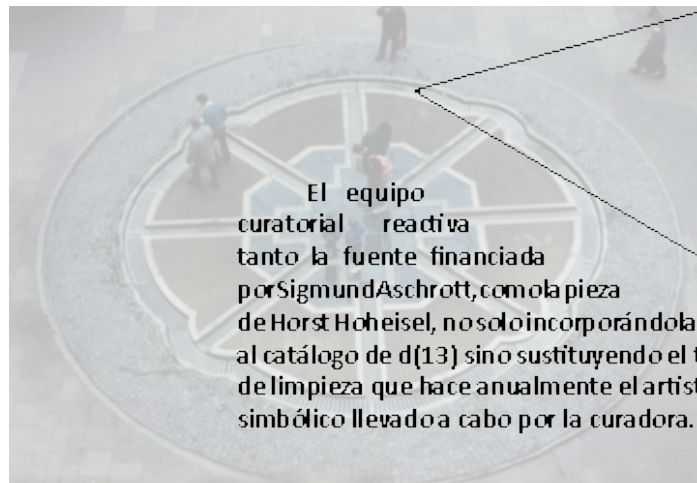


Fig. 35 Vista de la fuente invertida de Horst Hoheisel

Título: *Negative Form*

Autor: Horst Hoheisel

Año: 1987

Formato: Escultura invertida bajo el nivel del suelo

Localización: Junto al museo Fridericianum, Kassel

Esta obra de Horst Hoheisel, realizada para la décima edición de documenta, fue limpiada durante un mes como acción de d(13). El artista pretendía traer de vuelta la fuente que simbolizaba en 1908 la identidad y la memoria de los ciudadanos, destruida por el odio nazi en 1939, pero no como memorial, sino como transformación de la historia en pedestal sobre el que el paseante puede descubrir su propia sensación de memoria.

Horst Hoheisel presenta la ausencia de la fuente derribada de Sigmund Aschrott para enfatizar su historia. Manifestando la negación de la fuente el artista atrae al espectador para que este descifre los sentidos que permanecen ocultos de la fuente originaria.

También vimos la reproducción de modo invertido (subterráneo) que había hecho el artista **Horst Hoheisel** de la magnífica fuente financiada por el judío Sigmund Aschrott que se hallaba en el centro de la ciudad y había sido demolida brutalmente en 1938 (Wright 1994:190)

Carolyn Christov-Bakargiev integra en la selección de las obras que conforman d(13) una pieza realizada para documenta 10 y cuyo sentido concuerda con uno de los fundamentos de la decimotercera edición: <<Colapso y recuperación>>. Los visitantes, al encontrar esta obra dentro del compendio de propuestas que forma la muestra, acceden a una obra que forma parte de la historia de la ciudad.

Horst Hoheisel es conocido por su interés por la memoria del Holocausto debido especialmente a una obra realizada en 1997 en Kassel —en el mismo lugar donde estaba la Fuente de Aschrott, la cual fue destruida por los Nazis en 1938, propuso hacer la misma fuente pero incrustada en el suelo como el kilómetro vertical que Walter De María enterró en la misma ciudad. (...)

La fuente tiene una forma neo-gótica y por su estructura acumula en el interior mucha suciedad. Hoheisel tiene un contrato con la ciudad como barrendero y su única labor es limpiar su propia obra una vez al mes. Cada año desde 1987 su contrato ha sido renovado, le pregunté quién haría su trabajo cuando muriese y el respondió, “No sé, tal vez mi hijo lo hará”, por ello hay una extraña historia sobre este artista-trabajador que limpia una pieza que es un agujero al mismo tiempo. Para dar visibilidad al trabajo, nosotras limpiamos la fuente durante el mes de marzo, como si de un performance se tratara. Eso conecta con la historia del performance feminista.

(Entrevista a Carolyn Christov-Bakargiev por Karen Wright para DOCUMENTA (13))



Fig. 36 Vista de la antigua sucursal bancaria donde se exponían las obras que componen *Fatigues* de Tacita Dean

Título: *Fatigues*

Autor: Tacita Dean

Formato: Instalación compuesta por 6 pizarras

Dimensiones: 230x 1110 cm; 230 x 557cm; 230 x 744cm; 230 x 1110cm; 230x 557cm; 230 x 615cm

Localización: Antigua sucursal bancaria de Kassel

La artista Tacita Dean eligió una antigua sucursal bancaria para dibujar su obra *Fatigues* sobre grandes pizarras. Sus dibujos se referían con gran precisión a las montañas Hindu Kush y al descenso anual del agua sobre la capital de Afganistan procedente de la fuente glaciar del río Kabul. Las imágenes estaban intencionadamente relacionadas con el poema *Ford of Kabul River* que Ruyard Kilpling escribió sobre los soldados británicos ahogados en la segunda guerra anglo-afgana por efecto de las aguas.

Tacita Dean

A pesar de que empezaba a sentirme agotado y temía por mi cita con Chus y hasta por mi estabilidad mental, visitamos una antigua y fea sucursal bancaria, el lugar a priori menos poético del mundo. Era en ese antiguo lugar financiero donde Tacita Dean había dejado sus maravillosos dibujos en grandes pizarras de un color verde muy fuerte que me recordó al verde extraordinariamente potente que aparecía en mi sueño de Sarzana, aquel verde de pizarra que se transformaba de pronto en el verde de una puerta encajada en un arco ojival árabe sobre el que mi amigo Pitol inscribía, ralentizando el ritmo de su mano, la poesía de un álgebra desconocida. (...)

Pero, una vez situado en el interior de la antigua y antipoética sucursal, todo fue bien. Las pizarras murales de Tacita Dean tenían un fondo verde que cegaba y eran una evocación del tiempo suspendido en las montañas afganas nevadas, aunque la verdad es que tardé en apreciar que aquellos perfectos dibujos –entre los más elegantes que he visto en mi vida– habían sido realizados con tiza por Tacita Dean en aquel mismo lugar, *in situ*, en aquel espacio de larga historia mercantil que, según me contara Boston, muchos artistas habían previamente rechazado para exponer sus obras y que, en cambio, a Tacita Dean le habían agradado desde el primer momento. (Vila-Matas, 2014:190)

El arte es un espacio estriado que permite merodear y permanecer en el campo de la ambigüedad y de la contradicción, en el espacio de la opacidad. Así es, un espacio donde uno puede ejercitar la capacidad de entender conflictos complejos y aparentemente irresolubles. El arte es un ejercicio de ambivalencia en oposición respecto a la violencia, y también tiene el potencial de inventar caminos de vida que pueden ser menos costosos, más ingenuos y menos demandantes en términos de trabajo y tiempo y menos autodestructivos. (Christov-Bakargiev, 2011:9)



Fig. 36 Vista de la antigua sucursal bancaria donde se tenían las obras que componen *Fatigues* de Tacita Dean

Título: *Fatigues*

Autor: Tacita Dean

Formato: Instalación compuesta por 6 pizarras

Dimensiones: 230x 1110 cm; 230 x 557cm; 230x 714cm; 230x 1110cm; 230x 557cm; 230 x 615cm

Localización: Antigua sucursal bancaria de Kassel

A pesar de que muchos artistas habían rechazado este espacio como lugar donde exponer su trabajo, Tacita Dean eligió esta localización por los valores asociados a la antigua sucursal y aceptando el reto de reconfigurarlos para hacer emerger nuevas interpretaciones. Así, el ejercicio de la artista por manejar connotaciones externas a la obra coincide con las afinidades de la comisaria.

La artista Tacita Dean eligió una antigua sucursal bancaria para dibujar su obra *Fatigues* sobre grandes pizarras. Sus dibujos se referían con gran precisión a las montañas Hindu Kush y al descenso anual del agua sobre la capital de Afganistan procedente de la fuente glaciar del río Kabul. Las imágenes estaban intencionadamente relacionadas con el poema *Ford of Kabul River* que Ruyard Kilpling escribió sobre los soldados británicos ahogados en la segunda guerra anglo-afgana por efecto de las aguas.

Tacita Dean

En la muestra de Fatigues, Tacita Dean demuestra su dominio de la plástica del material utilizado para sus dibujos y su capacidad para potenciar su percepción haciendo dialogar sus pizarras con los significados conceptuales y perceptivos del espacio.

La construcción de la atmósfera despierta en el visitante una sensación atmosférica que facilita la interpretación de los elementos utilizados.

A pesar de que empezaba a sentirme agotado y temía por mi cita con Chus y hasta por mi estabilidad mental, visitamos una antigua y fea sucursal bancaria, el lugar a priori menos poético del mundo. Era en ese antiguo lugar financiero donde Tacita Dean había dejado sus maravillosos dibujos en grandes pizarras de un color verde muy fuerte que me recordó al verde extraordinariamente potente que aparecía en mi sueño de Sarzana, aquel verde de pizarra que se transformaba de pronto en el verde de una puerta encajada en un arco ojival árabe sobre el que mi amigo Pitot inscribía, ralentizando el ritmo de su mano, la poesía de un álgebra desconocida. (...)

Pero, una vez situado en el interior de la antigua y antipoética sucursal, todo fue bien. Las pizarras murales de Tacita Dean tenían un fondo verde que cegaba y eran una evocación del tiempo suspendido en las montañas afganas nevadas, aunque la verdad es que tardé en apreciar que aquellos perfectos dibujos —entre los más elegantes que he visto en mi vida— habían sido realizados con tiza por Tacita Dean en aquel mismo lugar, *in situ*, en aquel espacio de larga historia mercantil que, según me contaba Boston, muchos artistas habían previamente rechazado para exponer sus obras y que, en cambio, a Tacita Dean le habían agradado desde el primer momento. (Vila-Matas, 2014:150)

El interés de la comisaria por visibilizar aquellas prácticas capaces de inventar nuevos mundos se reconoce en la exposición de este proyecto; el arte se presenta en Fatigues como un espacio capaz de generar otros caminos para resolver los conflictos.

El arte es un espacio estriado que permite merodear y permanecer en el campo de la ambigüedad y de la contradicción, en el espacio de la opacidad. Así es, un espacio donde uno puede ejercitar la capacidad de entender conflictos complejos y aparentemente irresolubles. El arte es un ejercicio de ambivalencia en oposición respecto a la violencia, y también tiene el potencial de inventar caminos de vida que pueden ser menos costosos, más ingenuos y menos demandantes en términos de trabajo y tiempo y menos autodestructivos.

(Christov-Bakargiev, 2011:9)



Fig. 37 Vista de la instalación de Jimmie Durham



Fig. 38 Detalle de las piezas expuestas

Título: *The History of Europe*

Artista: Jimmie Durham

Formato: Instalación compuesta por dos objetos y un panel informativo

Localización: Parque Karlsaue, Kassel.

The History of Europe, del artista Jimmie Durham, presentó una piedra de más de 30000 años de antigüedad que servía a los primeros humanos y una bala de rifle de la II Guerra mundial que no fue utilizada por el deterioro que produjo el ácido de una batería de coche. Junto a ellas, otra vitrina en la que explicaba de forma didáctica, como las que se pueden encontrar en un museo etnográfico, datos sobre los hábitos antihigiénicos de Europa y formas de comercio con otras culturas. Esta irónica relación de significados parodia las narraciones del progreso cultural y tecnológico de las que presume Europa.

Tras un buen trecho de camino, al pasar cerca del reloj oblicuo de Anri Sala (*Clocked Perspective*), me aproximé al vecino gran invernadero en el que **Jimmie Durham** había situado *The History of Europe* (La historia de Europa), obra que, vista desde fuera, parecía consistir sólo en la exhibición de dos pedruscos depositados en sendas vitrinas situadas en el centro mismo del inmenso espacio que ocupaba aquella gran estufa que era todo invernáculo.

En plena noche y sin poder entrar en el caluroso recinto resultaba difícil entender qué clase de historia contaban aquellas dos piedras. Una placa de metal, hallada casualmente cuando ya me iba de allí, me permitió saber que los pedruscos eran en realidad restos Neanderthal que indicaban que los europeos tenían problemas de identidad, pues desde que fueran invadidos por los romanos pensaban que eran occidentales y que los orientales eran la gente que estaba en Asia. Y sin embargo, venía a decir la placa, los hallazgos más antiguos de restos Neanderthal –como aquellos dos que dormían allí en el gigantesco invernadero- habían sido encontrado en Georgia, lo que obligaba a repensarlo todo. (Vila-Matas, 2014:244)

Este nuevo objetivismo cree en la descripción porque cree que el mundo ya existe antes de que fuésemos capaces de hablar sobre él. A este respecto, historiadores y artistas pueden describir lo que está ya ahí y el trabajo y el texto se convierten en un tipo de calcografía (Martínez, 2012:43).



Fig. 37 Vista de la instalación de Jimmie Durham

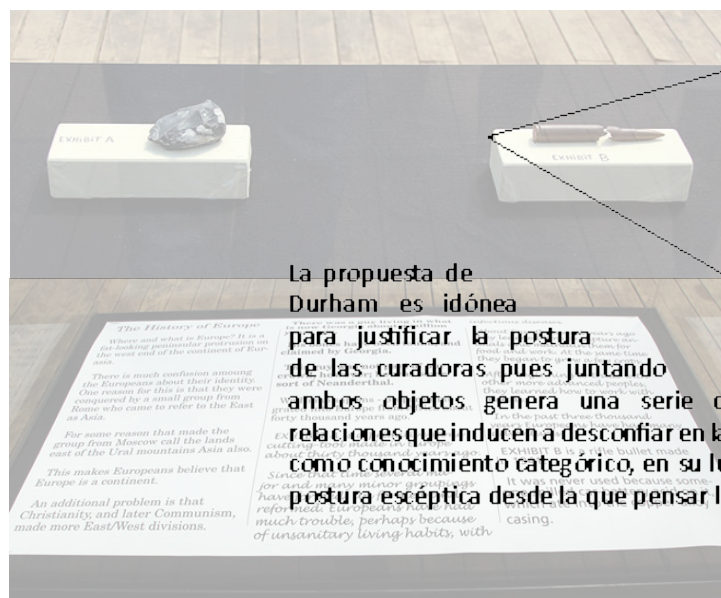


Fig. 38 Detalle de las piezas expuestas

Título: *The History of Europe*

Artista: Jimmie Durham

Formato: Instalación compuesta por dos objetos y un panel informativo

Localización: Parque Karlsaue, Kassel.

The History of Europe, del artista Jimmie Durham, presentó una piedra de más de 30000 años de antigüedad que servía a los primeros humanos y una bala de rifle de la II Guerra mundial que no fue utilizada por el deterioro que produjo el ácido de una batería de coche. Junto a ellas, otra vitrina en la que explicaba de forma didáctica, como las que se pueden encontrar en un museo etnográfico, datos sobre los hábitos antihigiénicos de Europa y formas de comercio con otras culturas. Esta irónica relación de significados parodia las narraciones del progreso cultural y tecnológico de las que presume Europa.

La pieza propuesta por Jimmie Durham es un ejemplo de la plasticidad que encuentran los artistas conceptuales en la <<vida>> de los objetos. Dos vitrinas instaladas en paralelo con información dentro es lo primero que puede ver el espectador; no obstante, el visitante solo llegará al entendimiento de la misma si decodifica las relaciones que abren los objetos como referentes.

Tras un buen trecho de camino, al pasar cerca del reloj oblicuo de Apri Sala (*Clocked Perspective*), me aproximé al vecino gran invernadero central que Jimmie Durham había situado *The History of Europe* (La historia de Europa), obra que, vista desde fuera, parecía consistir sólo en la exhibición de dos pedruscos depositados en sendas vitrinas situadas en el centro mismo del inmenso espacio que ocupaba aquella gran estufa que era todo invernáculo.

En plena noche y sin poder entrar en el caluroso recinto resultaba difícil entender qué clase de historia contaban aquellas dos piedras. Una placa de metal, hallada casualmente cuando ya me iba de allí, me permitió saber que los pedruscos eran en realidad restos Neanderthal que indicaban que los europeos tenían problemas de identidad, pues desde que fueran invadidos por los romanos pensaban que eran occidentales y que los orientales eran la gente que estaba en Asia. Y sin embargo, venía a decir la placa, los hallazgos más antiguos de restos Neanderthal, como aquellos dos que dormían allí en la sima fría y oscura, habían sido encontrado en Alemania, lo que obligaba a repensarlo todo. (Vila-Matas, 2014:44)

La postura de las curadoras frente a la historiografía se ve reflejada en esta obra. Influidas por las teorías de los objetos y el nuevo objetivismo, Christov-Bakargiev y Martínez se decantan por considerar la historia como un campo de estudio que estudia a los objetos desde el reconocimiento de sus propias genealogías.

Este nuevo objetivismo cree en la existencia de un mundo ya existe antes de que nosotros podamos hablar sobre él. A este respecto, historiadores y artistas pueden describir lo que está ya ahí y el trabajo y el texto se convierten en un tipo de calcografía (Martínez, 2012:43).



Fig. 39 Vista de la instalación *The Lovers*.

Título: *The Lover*

Artista: Kristina Buch

Formato: Jardín compuesto por plantas y mariposas

Dimensiones: 100x100 cm

Localización: Plaza Fridericianum, Kassel.

La obra de la artista alemana Kristina Buch estaba situada en el espacio abierto de la Friedrichsplatz junto al Documenta-Halle y consistía en un frágil habitat de 10 por 10 metros compuesto por cardos, ortigas, árboles y muchas flores de uso ancestral en tribus indígenas que ofrecían un ecosistema para las mariposas que soltaba diariamente recreando el proceso de amor, dedicación y devoción.

La artista enfatizaba el carácter efímero de la pieza, análogo a todas las criaturas perecederas haciendo referencia a la obra de Ovidio, *Ars Amatoria*, en la que el autor habla de la capacidad de las mujeres y los hombres para amar y ser amados que, como las mariposas, sufren un proceso metamórfico.

Kristina Buch

A pesar de las prisas, al pasar por delante del Documenta Halle, aún perdimos unos segundos deteniéndonos en *The Lover* (El amante), de Kristina Buch, un andamio cubierto de plantas que Boston quiso mostrarme.

Si no hubiera sido por ella, ni habría reparado en aquel andamio tan aparentemente anodino y que resultó ser toda una instalación de la Documenta. Confirmé que muchas veces lo patético suele surgir de las circunstancias más insignificantes: en lo que parecía un terraplén con malas hierbas, Kristina Buch había injertado plantas que atraían a las mariposas, que perdían allí la clásica libertad que tanto caracterizaba a esos insectos voladores y pasaba a llevar vida triste de rehenes, atrapadas por las plantas que tanto las querían y alimentaba y, por tanto, las tiranizaba también con su abrumador amor.

Otra cosa en la que estoy interesada es en el <<amor>> verdadero más que el en <<deseo>>. Es decir, me gustaría trasladar la cuestión de hablar sobre deseo a, tal vez, investigar la palabra, y la historia de la palabra, el uso de la palabra, el significado de la palabra <<amor>>. También, porque pocas personas están dispuestas a pagar el coste de estar enamorado en la era digital. (Christov-Bakargiev en International Lecture Series of The Power of Plants Art Gallery, Toronto. 2010)



Fig. 39 Vista de la instalación *The Lover*.

Título: *The Lover*

Artista: Kristina Buch

Formato: Jardín compuesto por plantas y mariposas

Dimensiones: 100x100 cm

Localización: Plaza Fridericianum, Kassel.

En la conferencia
leída por Christov-
Bakargiev, ésta expone su
postura respecto a las relaciones
sentimentales en la era digital. Su opinión
nos sirve para entender el motivo que le llevó a
seleccionar un proyecto cuyo discurso giraba alrededor
de las relaciones tiranizadas que la artista puntualiza con el
título *The Lover*.

La obra de la artista alemana Kristina Buch estaba situada en el espacio abierto de la Friedrichsplatz junto al Documenta-Halle y consistía en un frágil habitat de 10 por 10 metros compuesto por cardos, ortigas, árboles y muchas flores de uso ancestral en tribus indígenas que ofrecían un ecosistema para las mariposas que soltaba diariamente recreando el proceso de amor, dedicación y devoción.

La artista enfatizaba el carácter efímero de la pieza, análogo a todas las criaturas perecederas haciendo referencia a la obra de Ovidio, *Ars Amatoria*, en la que el autor habla de la capacidad de las mujeres y los hombres para amar y ser amados que, como las mariposas, sufren un proceso metamórfico.

The lover es otro de los proyectos que exige la atención de los visitantes para acceder a su interpretación. Como demuestra Enrique Vila-Matas, es propuesta no puede ser percibida desde la distancia, requiere de un acercamiento intelectual por el cual entender las relaciones que lo conforman y pensar <<el amor>> desde otra perspectiva.

A pesar de las prisas, al pasar por delante del Documenta Halle, aún perdidos unos segundos deteniéndonos en *The Lover* (El amante), de Kristina Buch, un andamio cubierto de plantas que Boston quiso mostrarme.

Si no hubiera sido por ella, ni habría reparado en aquel andamio tan aparentemente anodino y que resultó ser toda una instalación de la Documenta. Confirmé que muchas veces lo patético suele surgir de las circunstancias más insignificantes: en lo que parecía un terraplén con malas hierbas, Kristina Buch había injertado plantas que atraían a las mariposas, que perdían allí la clásica libertad que tanto caracterizaba a esos insectos voladores y pasaba a llevar vida triste de rehenes, atrapadas por las plantas que tanto las querían y alimentaba y, por tanto, las tiranizaba también con su abrumador amor.

El interés por introducir esta obra en documenta es el de inducir al visitante a que reflexione sobre la construcción del amor y los conflictos que este encierra, como en el caso de la reflexión que extrae nuestro visitante.

Otra cosa en la que estoy interesada es en el <<amor>> entendido más que el en <<deseo>>. Es decir, en la cuestión de hablar sobre deseo a, tal vez, investigar la palabra, y la historia de la palabra, el uso de la palabra, el significado de la palabra <<amor>>. También, porque pocas personas están dispuestas a pagar el coste de estar enamorado en la era digital. (Christov-Bakargiev en International Lecture Series of The Power of Plants Art Gallery, Toronto. 2010)

3.2 Influencia de la localización

Superado el primer plano de referencias en el que el artista busca un código de vinculación con el espectador en el poliedro sugerido a través de las referencias, entramos en las posibilidades que encuentra el artista dentro de las connotaciones que provoca la localización en la que la obra será mostrada. Este factor interviene principalmente *a priori*, es decir, cuando una curadora le solicita un pieza inédita para un lugar concreto.

Para Silvina Valesini (2012), (La instalación como dispositivo expositivo y comunicacional) las instalaciones son todas *aquellas producciones en las que el espacio renuncia a su mero continente para devenir soporte material o conceptual*. Nos apoyamos en esta amplia definición ya que podemos encontrar en muchas obras de arte contemporáneo una inseparable unión entre la memoria del lugar y las obras que en él se disponen. Puede tratarse de espacios destinados al arte o espacios con una importante carga significativa en la que artista o comisaria han decidido presentar su trabajo. Muchas de estas obras se han denominado dentro de la categoría de arte contextual porque se apoderan de la realidad de una manera circunstancial (Ardenne, 2006) y sobre ellas articulan una red de sentidos nuevos desde los que entender dicho espacio o contexto. El artista empodera el espacio estableciendo un conjunto singular de relaciones espaciales entre el objeto y el espacio arquitectónico (Krauss, 1996), dando como resultado una única entidad en la que no puede accederse al significado completo sin alguna de las partes. Volviendo a la definición de Valesini (2012), *la instalación instituye un espacio significativo. Otorga al espectador la jerarquía de articulador de la obra*.

La carga inherente a ciertos espacios bien puede deberse a su carga histórica, social, funcional o estética. El artista, en su trabajo de investigación, lanza una mirada analítica al entorno en el que pretende intervenir, explora las posibilidades significativas del mismo y comienza a crear nuevas relaciones entre los matices encontrados para potenciarlos, desactivarlos o, simplemente, alterarlos. Es posible que en esta actividad, el artista sucumba a lo que Ruiz de Samaniego se refiere como <<iconoclastia conceptual>>, tratando de mantener la experiencia estética sin que medie en ella la transformación artística (Ruiz de Samaniego, 2005). Así es el caso de las obras que hemos expuesto anteriormente.

Anri Sala se fija en la perspectiva distorsionada del cuadro de Ulbrich, situado en la sala contigua al lugar donde presenta su obra para instalar un telescopio que enfoca a un reloj, muy alejado, que supera el “fallo” del cuadro. La obra del artista no es el telescopio, ni si quiera el reloj construido para su obra, sino el tratamiento del espacio circundante y pictórico.

Susan Philips rescata la trágica memoria de la estación Kassel Hauptbahnhof sin intervenir físicamente en ella a excepción de los altavoces instalados que reproducen

ciertas partes de la banda sonora de *Teresiendstadt* en el mismo lugar donde sus protagonistas esperaban el tren que les llevaría al exterminio. Los espectadores incorporan un nuevo sentido al espacio activado por el resorte sonoro de la artista.

En este caso de producción artística tan concreto, el artista provoca la complicidad con el espectador, prevé su capacidad de relacionar las nociones del lugar¹⁰⁹ con las pistas que sitúa estratégicamente para que emane de la composición una idea novedosa del entorno. Es posible que las fronteras entre los mecanismos utilizados por el artista y la estructura del lugar sean tan sutiles que sea complicado diferenciar lo artístico de lo contextual cumpliendo con la intención del artista. En estas situaciones se activan los engranajes de la contingencia que desestabiliza la imperturbabilidad de lo real avocando al visitante a una necesaria toma de postura entre la ilusión y la incredulidad.

Así sucede con la pieza de Rayna Gander quien incorpora al espacio una sibilina corriente que cruza la sala sin que el visitante pueda confirmar, antes de conocer la obra, si se trata de una sensación propia del espacio en el que se encuentra o es producto artificial de algún mecanismo que la genera.

También lo hacen Janet Cardiff y Georges Bures al liberar un sonido cuyas notas se funden con el sonido ambiente del bosque confundiendo la percepción sonora de los espectadores.

En estos casos, las obras de los artistas carecen de formalismo material pero su intervención en el espacio exceden las cualidades del mismo hasta el punto de alterar su atmósfera cuando los visitantes proceden a diferenciar entre las características propias del espacio y los matices añadidos por el artista. El aura que proclamaba Benjamin (*La obra de arte en la ...*) supera la superficialidad de la imagen y se instala en el gesto conceptual o intencionado con el que el artista pretende afectar al público. Según Rodríguez Pascual, la relación del receptor con la obra, conservará su calidad aurática en cuanto rebase de algún modo sus límites previstos, en cuanto habite un lugar de intercambio, un intersticio distinto, fuera de los límites vigentes en el sistema institucional del arte (Rodríguez, 2010:94).

¹⁰⁹ El artista se vale del apoyo del comisario en el caso de que sea imprescindible la noción de ciertos datos que no tiene por qué conocer el público.



Fig. 40 Reloj instalado por Anri Sala



Fig.41 Detalle del cuadro de G. Ulbricht

Título: *Clocked Perspective*

Artista: Anri Sala

Formato: Telescopio y reloj deformado

Localización: Orangerie y Parque Karlsaue, Kassel.

La propuesta de Anri Sala es un ejercicio de perspectiva específico para la Orangerie. El artista tomó como referencia el cuadro de G. Ulbricht pintado en 1825 en el que introduce un reloj real en el lienzo rompiendo con la composición del mismo pero introduciendo el tiempo medible. En la sala contigua al lugar donde está expuesta esta pintura, Sala instala un telescopio desde el que se puede ver, en la distancia, un reloj de grandes dimensiones que corrige el fallo de perspectiva del cuadro de Ulbricht.

... pude saber que en el afrancesado palacio de la Orangerie todos los telescopios apuntaban a *Clocked Perspective*, una obra de **Anri Sala**, situada en el Karlsaue, a unos dos kilómetros. Al lado de los telescopios estaba colgado, en medio de varios relojes, un cuadro de **G. Ulrich** de 1825 que representaba un castillo; en la pintura estaba integrado un reloj real, pero mientras el castillo estaba en posición oblicua en el cuadro, el reloj estaba en cambio, en una sorprendente posición paralela a éste. Anti Sala –sin duda el albanés al que se había referido mi amiga de Getafe en su reciente correo- había corregido este error en su escultura y era su reloj el que reflejaba sesgadamente el tiempo y se ajustaba así al cuadro de Ulbricht. (Vila-Matas, 2014:42)

El tiempo de documenta no va en dirección de la eficiencia y del tiempo de producción, o de la producción de tiempo, de la pseudo-actividad productiva de nuestra sociedad. El tiempo de documenta está en los huecos del discurso y en el silencio del psicoanálisis. En las palabras no dichas que encuentran significado bajo la hipnosis, silencio del que las emociones emergen. Ellas son capaces de romper con el follón de esas pseudo-actividades (Christov-Bakargiev, 2010).



Fig. 40 Reloj instalado por Anri Sala

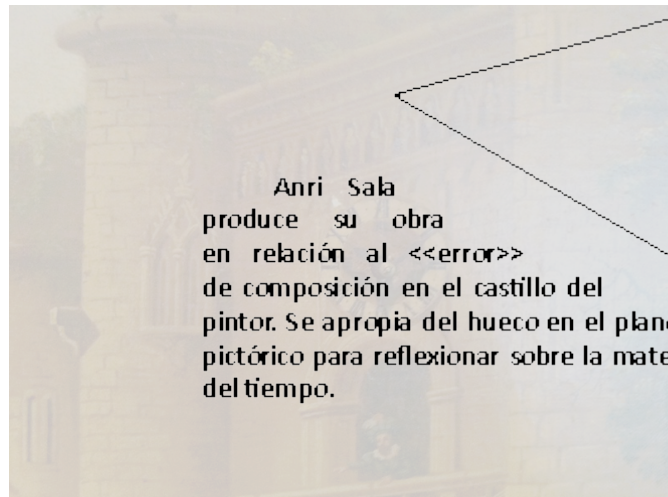


Fig.41 Detalle del cuadro de G. Ulbricht

Título: *Clocked Perspective*

Artista: Anri Sala

Formato: Telescopio y reloj deformado

Localización: Orangerie y Parque Karlsaue, Kassel.

La propuesta de Anri Sala es un ejercicio de perspectiva específico para la Orangerie. El artista tomó como referencia el cuadro de G. Ulbricht pintado en 1825 en el que introduce un reloj real en el lienzo rompiendo con la composición del mismo pero introduciendo el tiempo medible. En la sala contigua al lugar donde está expuesta esta pintura, Sala instala un telescopio desde el que se puede ver, en la distancia, un reloj de grandes dimensiones que corrige el fallo de perspectiva del cuadro de Ulbricht.

El espectador relaciona la dirección a la que enfocan los telescopios encuadrando la escultura del reloj con la esfera deformada en elipse, con el cuadro situado al lado cuyo reloj rompe con la perspectiva de la escena. De dicha relación surge un contraste entre el “tiempo” del cuadro y el “tiempo” de Anri Sala.

El cuadro se encontraba colgado en el Orangerie de la Orangerie, a unos dos kilómetros. Al lado de los telescopios estaba colgado, en medio de varios relojes, un cuadro de G. Ulrich de 1825 que representaba un castillo; en la pintura estaba integrado un reloj real, pero mientras el castillo estaba en posición oblicua en el cuadro, el reloj estaba en cambio, en una sorprendente posición paralela a éste. Anti Sala –sin duda el albanés al que se había referido mi amiga de Getafe en su reciente correo- había corregido este error en su escultura y era su reloj el que reflejaba sesgadamente el tiempo y se ajustaba así al cuadro de Ulbricht. (Vila-Matas, 2014:42)

El tratamiento del tiempo que se hace en d(13) pretende diferenciarse del tiempo productivo, ese que se requiere en la producción. Interpretada esta pieza desde la postura de las curadoras, el entendimiento al que accede el espectador observando un reloj “disfuncional” que responde a las necesidades visuales del cuadro de G. Ulrich es producido por las relaciones que se establecen entre los elementos de la pieza.

El tiempo de documenta no va en la dirección de la actividad del tiempo de producción, o de la actividad de la producción, o de la pseudo-actividad productiva de la producción. El tiempo de documenta está en los huecos de la producción, en los huecos del psicoanálisis. En las palabras encuentran significado bajo la hipnosis, silencio del que las emociones emergen. Ellas son capaces de romper con el follón de esas pseudo-actividades (Christov-Bakargiev, 2010).



Fig. 42 Vista de la sala en la que corría la brisa de Rayn Gander.

Título: *I need something I can memorise (The invisible pull)*

Artista: Ryan Gander

Formato: Brisa

Localización: Plata baja del Museo Fridericianum, Kassel.

El artista británico Rayn Gander presentó en documenta (13) una de las obras más características de esta edición, consistía en el gesto mínimo de trasladar una corriente de aire al interior del Fridericianum de tal forma que resultase difícil diferenciar entre el origen natural o artificial de la brisa.

Esta obra inmaterial estaba localizada en la planta baja del museo junto a unas pocas piezas que no llegaban a ocupar las grandes salas entre las que se encontraban obras como la carta de rechazo de Kai Althoff a la invitación de la comisaria para participar en la muestra, una recreación de la instalación de la escultura de Julio González en la primera documenta o la instalación sonora de Ceal Floyer. Los visitantes que iniciaban su camino por la documenta de Christov-Bakargiev se encontraban frente a propuestas que reconocían como arte por el hecho de estar expuestas en ese lugar y momento.

Ryan Gander

Iba pensando en todo esto en el Fridericianum, iba pensando en aquella época feliz de Barcelona cuando Boston, viendo que andaba desconcertado con la corriente de aire que circulaba por aquellas estancias vacantes y que me había obligado a subirme el cuello de la chaqueta, me condujo hacia una discreta y pequeña placa que había en un ángulo entre dos blancas y desoladas paredes.

Pude ver allí en aquella placa, pude ver con asombro, que la corriente de aire era artificial y la firmaba Ryan Gander. Genial, pensé enseguida. ¡Alguien firmaba una corriente de aire! Maravilloso. Aunque, eso sí, no pude evitar tener un pensamiento para los detractores del arte contemporáneo: seguro que encontrarían en aquella placa inspiración para burlarse bien a fondo.

Boston me corroboró que Gander había titulado *The Invisible Pull* (*El impulso invisible*) aquella brisa etérea que parecía empujar levemente a los visitantes y darles una suave fuerza inesperada, un ímpetu suplementario. (Vila-Matas, 2014:65)

Y así es como el <<quizás>> entra en juego. El <<quizás>> es un no-concepto; es un modificador. Denota el intento de introducir la diferencia en la relación que define el conocimiento, los límites del lenguaje y el evento de pensar en arte. Al principio una señal podría ser confundida por un nombre, indicando decepción, una posición relativista. Pronto el positivismo se arrastra de nuevo; el <<quizás>> es la expresión verbal de un movimiento. Nombra la tensión, el estado de imaginación que apunta hacia el potencial de reorganización de la estructura de lo conocido y hacia esos que piensan que saben. (Martínez, 2012:46)



Fig. 42 Vista de la sala en la que corría la brisa de Rayn Gander

Título: *I need something I can memorise (the invisible wall)*
 Artista: Ryan Gander
 Formato: Brisa
 Localización: Plata baja del Museo Fridericianum, Kassel.

En esta pieza, Ryan Gander presenta lo que Chus Martínez denomina <<modificador>>: un elemento que despierta incertidumbre debido a su ambivalencia carente de concepto y cuyo potencial reside en la contingencia del fenómeno.

El artista británico Rayn Gander presentó en documenta (13) una de las obras más características de esta edición, consistía en el gesto mínimo de trasladar una corriente de aire al interior del Fridericianum de tal forma que resultase difícil diferenciar entre el origen natural o artificial de la brisa.

Esta obra inmaterial estaba localizada en la planta baja del museo junto a unas pocas piezas que no llegaban a ocupar las grandes salas entre las que se encontraban obras como la carta de rechazo de Kai Althoff a la invitación de la comisaria para participar en la muestra, una recreación de la instalación de la escultura de Julio González en la primera documenta o la instalación sonora de Ceal Floyer. Los visitantes que iniciaban su camino por la documenta de Christov-Bakargiev se encontraban frente a propuestas que reconocían como arte por el hecho de estar expuestas en ese lugar y momento.

El espectador encuentra en el fenómeno de la brisa instalada por Ryan Gander un motivo que le cambia el estado anímico, especialmente cuando relaciona un efecto natural con la intención controlada de un artista.

Iba pensando en todo esto en el Fridericianum, iba pensando en aquella época feliz de Barcelona cuando Boston, viendo que andaba desconcertado con la corriente de aire que circulaba por aquellas estancias vacantes y que me había obligado a subirme el cuello de la chaqueta, me condujo hacia una discreta y pequeña placa que había en un ángulo entre dos blancas y desoladas paredes.

Pude ver allí en aquella placa, pude ver con asombro, que la corriente de aire era artificial y la firmaba Ryan Gander. Genial, pensé enseguida. ¡Alguien firmaba una corriente de aire! Maravilloso. Aunque, eso sí, no pude evitar tener un pensamiento para los detractores del arte contemporáneo: seguro que encontrarían en aquella placa inspiración para burlarse bien a fondo.

Boston me corroboró que Gander había titulado *The Invisible Pull* (El impulso invisible) aquella brisa etérea que parecía empujar levemente a los visitantes y darles una suave fuerza inesperada, un ímpetu suplementario. (Vila-Matas, 2014:65)

El <<quizás>> al que se refiere la curadora es el estado de incertidumbre que satisface al visitante antes de conocer la procedencia de la brisa.

Y así es como el <<quizás>> entra en juego. El <<quizás>> es un no-concepto; es un modificador. Denota el intento de introducir la diferencia en la relación que define el conocimiento, los límites del lenguaje y el evento de pensar en arte. Al principio una señal podría ser confundida por un nombre, indicando decepción, una posición relativista. Pronto el positivismo se arrastra de nuevo; el <<quizás>> es la expresión verbal de un movimiento. Nombra la tensión, el estado de imaginación que apunta hacia el potencial de reorganización de la estructura de lo conocido y hacia esos que piensan que saben. (Martínez, 2012:46)



Fig. 43 Vista del andén de la estación Kassel Hauptbahnhof.

Título: *Study for Strings*

Artista: Susan Philipsz

Formato: Instalación sonora

Localización: Andén de la estación Hauptbahnhof-Kassel

Susan Philipsz propuso una estremecedora obra que consistía en la deconstrucción de la banda sonora de la película de propaganda Nazi sobre el campo de exterminio que da nombre al film, *Teresiendstadt*, y compuesta por prisioneros que fueron asesinados al acabar la grabación. La artista toma para su obra sonora compuesta por ocho canales solo las partes de la viola y el cello, acompañadas de largos silencios, y la reproduce al final del andén de la estación Kassel Hauptbahnhof donde miles de judíos esperaban al tren que les llevaría a su trágico destino.

Si bien todo el mundo sabía que gran parte del llamado arte de vanguardia actual necesitaba de una fracción visual y otra de tipo discursivo que la reforzara y tratara de explicar lo que se veía, curiosamente, nada de esto último se advertía en *Study for Strings* porque en la instalación de Susan Philipsz bastaba simplemente con posicionarse al final del andén 10 para comprenderlo todo de golpe; allí no hacía falta ningún folleto que acabara de completarnos el relato de lo que sucedía.

Study for Strings era una sobria instalación, una obra sencilla que ahondaba directamente en la gran tragedia del fin de la utopía de un mundo humanizado. A través de los altavoces que había dispuesto Philipsz en una zona acotada de la Kassel Hauptbahnhof, iba haciéndose audible para los que caminaban hasta la punta de aquel tramo de andén –el mismo exactamente en el que durante la guerra gran cantidad de familias judías aguardaron el ferrocarril que había de deportarles a campos de concentración- una música bella, pero inmensamente desconsolada, una especie de música fúnebre para malogrados llamada *Study for Strings*, composición para cuerda que en Kassel 2012 remitía a la memoria del Holocausto porque su autor, el músico checo Pavel Haas, deportado a Theresienstadt, la compuso para la orquesta de cámara de su campo de concentración, poco antes de ser trasladado a Auschwitz, donde murió. (Vila-Matas, 2014:87)

La importancia de recuperación y reconstrucción de las narraciones histórico-artísticas como una táctica institucional en arte es directamente proporcional a la imposibilidad de formular una declaración compleja sobre la relación entre arte contemporáneo y una concepción discontinua del tiempo que es expresado en ritmos y no puede ser representada como duración, en otras palabras, esto es un camino para el entendimiento del tiempo que es indiferente a la idea de progreso y es así mitigada por el imperativo de la innovación. El significado emerge de la ficción (Martínez, 2012:54).



Fig. 43 Vista del andén de la estación Kassel Hauptbahnhof.

Título: *Study for Strings*

Artista: Susan Philipsz

Formato: Instalación sonora

Localización: Andén de la estación Hauptbahnhof-Kassel

Susan Philipsz construye una ficción basada en sucesos demostrables de tipo histórico. Para ello funde dos periodos temporales en un mismo lugar físico en el que los públicos se encuentran con el pasado.

Susan Philipsz propuso una estremecedora obra que consistía en la deconstrucción de la banda sonora de la película de propaganda Nazi sobre el campo de exterminio que da nombre al film, *Teresiendstadt*, y compuesta por prisioneros que fueron asesinados al acabar la grabación. La artista toma para su obra sonora compuesta por ocho canales solo las partes de la viola y el cello, acompañadas de largos silencios, y la reproduce al final del andén de la estación Kassel Hauptbahnhof donde miles de judíos esperaban al tren que les llevaría a su trágico destino.

El espectador inicia su interpretación al relacionar la localización con el sonido atmosférico que proyecta la artista. La memoria del lugar se reactiva cuando los visitantes asimilan la fuente original de la música con la destinación de los trenes que paraban en esa estación.

Si bien todo el mundo sabía que gran parte del llamado arte de vanguardia actual necesitaba de una fracción visual y otra de tipo discursivo que la reforzara y tratara de explicar lo que se veía, curiosamente, nada de esto último se advertía en *Study for Strings* porque en la instalación de Susan Philipsz bastaba simplemente con posicionarse al final del andén 10 para comprenderlo todo de golpe; allí no hacía falta ningún folleto que acabara de completarnos el relato de lo que sucedía.

Study for Strings era una sobria instalación, una obra sencilla que ahondaba directamente en la gran tragedia del fin de la utopía de un mundo humanizado. A través de los altavoces que había dispuesto Philipsz en una zona acotada de la Kassel Hauptbahnhof, iba haciéndose audible para los que caminaban hasta la punta de aquel tramo de andén —el mismo exactamente en el que durante la guerra gran cantidad de familias judías aguardaron el ferrocarril que había de deportarles a campos de concentración— una música bella, pero inmensamente desconsolada, una especie de música fúnebre para malogrados llamada *Study for Strings*, composición para cuerda que en Kassel 2012 remitía a la memoria del Holocausto porque su autor era el compositor judío David Haas, deportado a Theresienstadt, un campo de concentración que fue una farsa de ser trasladado a Auschwitz, donde murió. (Vila-Matas, 2014:87)

La visión que pretenden dar las curadoras de los conflictos históricos, está marcada por un entendimiento del tiempo como una sucesión de hechos relacionados.

La importancia de recuperación y reconstrucción de las narraciones histórico-artísticas como una táctica institucional en arte es directamente proporcional a la imposibilidad de formular una declaración compleja sobre la relación entre arte contemporáneo y una concepción discontinua del tiempo que es expresado en ritmos y no puede ser representada como duración, en otras palabras, esto es un camino para el entendimiento del tiempo que es indiferente a la idea de progreso y es así mitigada por el imperativo de la innovación. El significado emerge de la ficción (Martínez, 2012:54).



Fig. 44 Vista del bosque en Karlsaue Park donde se instaló *FOREST (for a thousand years...)*, 2012. Janet Cardiff y George Bures.

Título: *FOREST (for a thousand years...)*

Artista: Janet Cardiff y George Bures

Formato: Instalación sonora

Localización: Zona recóndita del parque Karlsaue, Kassel.

FOREST (for a thousand years...) es una obra sonora que disuelve los límites entre el arte y su localización realizada por las artistas Janet Cardiff y George Bures. En el claro del bosque de Karlsaue Park, donde hay árboles talados, se esconden más de 30 altavoces que reproducen el sonido de efectos meteorológicos y humanos; esto produce una confusión en los asistentes, no solo porque confunden los sonidos del bosque con los de la instalación sonora, sino porque los sonidos vaticinan tormentas, ramas quebrándose, e incluso bombardeos, gritos o disparos que generan una atmósfera arriesgada dejando a los visitantes en un estado de alerta.

Ese ruido de bombardeo, dijo Pim, son los altavoces de Janet Cardiff y George Bures Miller. Y no dijo más. Luego, algo más tarde, se avino a contarme que se trataba de una instalación con un sonido envolvente de jarana bélica, mezclada con una orquesta sinfónica y crujidos del bosque que de algún modo reconstruía los bombardeos que había sufrido el parque de Karlsaue y la ciudad de Kassel durante la segunda guerra mundial. (...)

Poco a poco, fue aumentando el sonido de los altavoces y cada vez se apreciaba mejor que reproducían el fragor de una gran batalla: parecía que cayeran obuses por todo el bosque. En la reserva natural los pájaros iban como enloquecidos. Pim terminó por explicarme –parecía que había ido ya con otros escritores antes y le aburría tener que volver a contarlo_ que nos dirigíamos hacia *FOREST (for a thousand years...)*, la instalación de Janet Cardiff y George Bures Miller. El título, dijo, invocaba los mil años que Hitler proclamó que duraría el Tercer Reich y quizás también los mil de antigüedad que tenía la ciudad de Kassel cuando fue destruida en casi totalidad por el fuego británico.(...) (Vila-Matas, 2014:150)

La relación entre arte y conflicto sigue diferentes caminos. Un objeto de arte puede ser terreno de contención donde el conflicto es expresado hacia su destrucción simbólica y real. (...) El arte puede ser testigo y puede expresar trauma y catarsis desde la empatía del entendimiento afectivo y la elaboración del miedo; frecuentemente es una forma de memorización colectiva y luto por las causas perdidas por el conflicto. (Christov-Bacargiev, 2012a:6)



Fig. 44 Vista del bosque en Karlsaue Park (instalación sonora *FOREST (for a thousand years...)*, 2012. Janet Cardiff y George Bures

Los artistas provocan una situación sencilla, armada desde los afectos que despiertan en los espectadores, para representar una realidad por medio de estímulos sensitivos; cualidad que diferencia al arte de otras disciplinas.

Título: *FOREST (for a thousand years...)*

Artista: Janet Cardiff y George Bures

Formato: Instalación sonora

Localización: Zona recóndita del parque Karlsaue, Kassel.

FOREST (for a thousand years...) es una obra sonora que disuelve los límites entre el arte y su localización realizada por las artistas Janet Cardiff y George Bures. En el claro del bosque de Karlsaue Park, donde hay árboles talados, se esconden más de 30 altavoces que reproducen el sonido de efectos meteorológicos y humanos; esto produce una confusión en los asistentes, no solo porque confunden los sonidos del bosque con los de la instalación sonora, sino porque los sonidos vaticinan tormentas, ramas quebrándose, e incluso bombardeos, gritos o disparos que generan una atmósfera arriesgada dejando a los visitantes en un estado de alerta.

Esta instalación, similar a la anterior, da acceso a datos que facilitan al participante determinar las relaciones que emergen de la interpretación del espectador. El sonido envolvente produce un marco familiar (crujidos del bosque) para el visitante que resulta quebrado por los efectos auditivos de la jarana bélica y la orquesta sinfónica.

Este ruido de bombardeos, dijo Pim, son los altavoces de Janet Cardiff y George Bures Miller. Y no dijo más. Luego, algo más tarde, se vino a contarme que se trataba de una instalación con un sonido envolvente de jarana bélica, mezclada con una orquesta sinfónica y crujidos del bosque que de algún modo reconstruía los bombardeos que había sufrido el parque de Karlsruhe y la ciudad de Kassel durante la segunda guerra mundial. (...)

Poco a poco, fue aumentando el sonido de los altavoces y cada vez se apreciaba mejor que reproducían el fragor de una gran batalla: parecía que cayeran obuses por todo el bosque. En la reserva natural los pájaros iban como enloquecidos. Pim terminó por explicarme –parecía que había ido ya con otros escritores antes y le aburría tener que volver a contarlo_ que nos dirigíamos hacia *FOREST (for a thousand years...)*, la instalación de Janet Cardiff y George Bures Miller. El título, dijo, invocaba a una obra que él mismo llamó que duraría el Tercer Reich y pretendía abordar la antigüedad que tenía la ciudad de Kassel cuando fue destruida en casi totalidad por el fuego británico (...). (Vila-Matas, 2014:150)

Esta cita de la comisaria nos lleva a considerar que las obras seleccionadas pretenden abordar el tema de los conflictos políticos/civiles, no desde el sensacionalismo, sino desde la atemporalidad.

La relación entre arte y conflicto sigue diferentes caminos. Un objeto de arte puede ser terreno de contención donde el conflicto es expresado hacia su destrucción simbólica y real. (...) El arte puede ser testigo y puede expresar trauma y catarsis desde la empatía del entendimiento afectivo y la elaboración del miedo; frecuentemente es una forma de memorización colectiva y luto por las causas perdidas por el conflicto. (Christov-Bacargiev, 2012a:6)



Fig. 45 Vista de la instalación de Javier Téllez en la que se proyectaba *La cuava de Artaud*, 2012.

Título: *La cueva de Artaud*

Autor: Javier Téllez

Formato: Vídeo-instalación

Duración: 45 minutos

Lugar de proyección: Hauptbahnhof, Kassel.

El artista Javier Téllez diseñó para la documenta del 2012 una gruta donde proyectar dentro de ella su película *La conquista de México*, película inspirada en la obra homónima de Antonin Artaud que inició el teatro de la crueldad tras su viaje por México. Téllez realizó su película con la cooperación de pacientes de un hospital psiquiátrico de México D.F. quince pacientes diagnosticados con esquizofrenia interpretaron personajes históricos de la conquista mexicana como Moctezuma, Hernán Cortés o La Malinche.

Las localizaciones en la que se grabaron las escenas fueron el mismo hospital psiquiátrico, el anfiteatro Simón Bolívar, Teotihuacán y las pirámides de Cantona a las que llegaron después de un viaje de cinco horas. Tanto la ambientación como los vestuarios generó una atmósfera atemporal de dos realidades, la del centro psiquiátrico y la precolombina, los pacientes se interpretaban a sí mismos y a los protagonistas de la conquista dando la oportunidad a los usuarios del centro de influir en el tejido social.

Hacia el atardecer llegamos a la Hauptbahnhof para ver en un extraño espacio de la vieja estación *Artaud's Cave* (La cueva de Artaud), instalación filmica que había montado para la Documenta el venezolano Javier Téllez. (...)

En ese espacio de la Hauptbahnhof –diseñado como un cine con aspecto de gruta- Téllez pasaba en programación continua un vídeo. Eso me dijeron Boston y Ada que consideraban que, estando Artaud por en medio, aquel vídeo tenía seguramente que interesarme. La instalación fílmica presentaba la puesta en escena de *La conquista de México*, obra de Artaud que recordaba yo que buscaba golpear al espectador, crear el duro efecto de un golpe de hacha en el mar helado que hay en todos nosotros. Todo muy en la línea de las teorías que sentaron las bases del Teatro de la Crueldad fundando por el propio Artaud en su apuesta por un impacto agresivo en el espectador: <<Para ello, la acciones, casi siempre violentas, se antepone a las palabras, liberando así el inconsciente en contra de la razón la lógica.>>

El vídeo de Téllez era extraordinariamente interesante, liberaba inconscientes y era interpretado por enfermos mentales del hospital Bernardino Álvarez, de México DF. Transcurría en dos tiempos paralelos, pues mostraba alternativamente la vida cotidiana en la institución psiquiátrica y los acontecimientos históricos de la conquista de México que había narrado Artaud, lo que conducía a los pacientes del Bernardino Álvarez a desdoblarse con especial ingenio: a interpretarse a sí mismos como enfermos y al mismo tiempo ser Moctezuma y compañía, identificarse con personajes históricos. (Vila-Matas, 2014:196)

Si ves el video de la ceremonia de apertura está la obra de Javier Telléz al fondo; después de 17 minutos en los que casi nadie estaba atendiendo porque, quién no miraría una película cuando todo lo que puedes ver es el alcalde de Kassel hablando, hablando, hablando. Si te fijas en las personas que estaban ahí, verías que al menos 25 de los cientos de artistas estaban ahí. Hice eso a propósito, lo monté así porque allí estaba la gente involucrada en documenta porque en algún sentido ya habíamos hecho documenta: sus momentos, la instalación de los trabajos, sus presentaciones, el lanzamiento para la prensa, las revisiones, también teníamos los artículos listos, la cena de presentación, todo estaba hecho y terminado. (Wright, 2012)

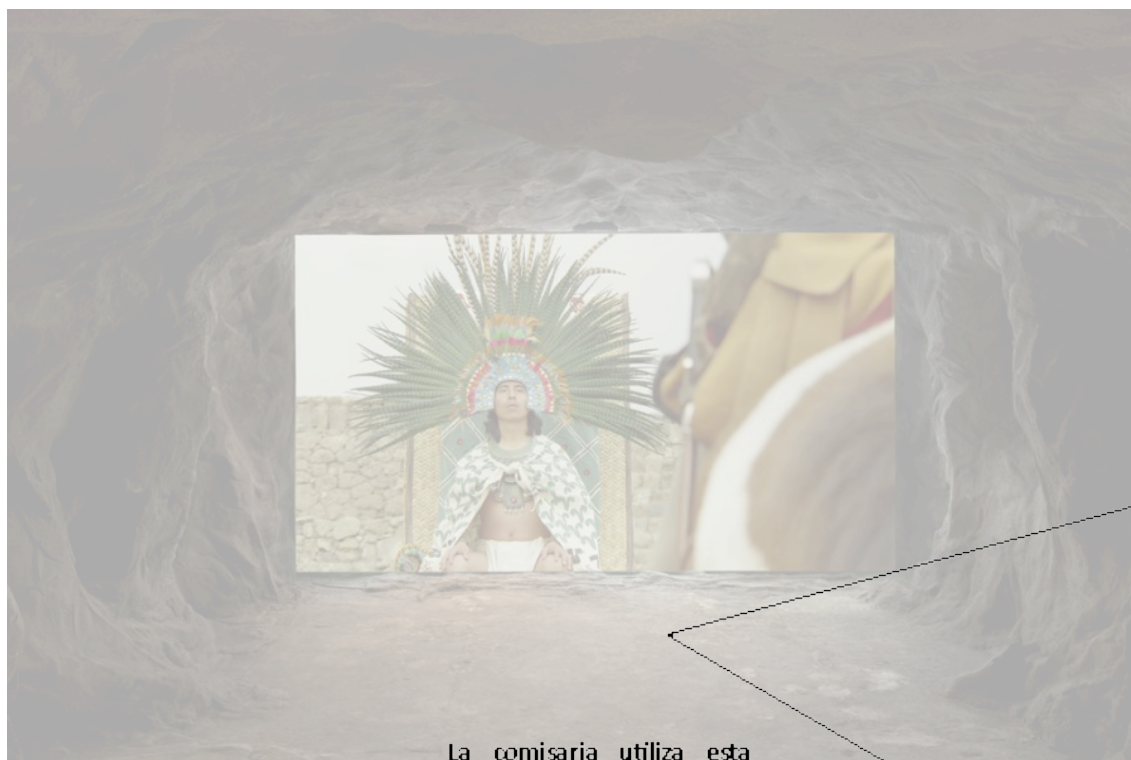


Fig. 45 Vista de la instalación de Javier Téllez *La cueva de Artaud*, 2012.

Título: *La cueva de Artaud*

Autor: Javier Téllez

Formato: Vídeo-instalación

Duración: 45 minutos

Lugar de proyección: Hauptbahnhof, Kassel.

La comisaria utiliza esta video-instalación en la ceremonia de apertura para inaugurar el estado que se inaugura en Kassel y al que denomina <<Estar sobre el escenario>>. Una relación entre los actores que representan la Conquista de México y los personajes de la escena artística internacional.

El artista Javier Téllez diseñó para la documenta del 2012 una gruta donde proyectar dentro de ella su película *La conquista de México*, película inspirada en la obra homónima de Antonin Artaud que inició el teatro de la crueldad tras su viaje por México. Téllez realizó su película con la cooperación de pacientes de un hospital psiquiátrico de México D.F. quince pacientes diagnosticados con esquizofrenia interpretaron personajes históricos de la conquista mexicana como Moctezuma, Hernán Cortés o La Malinche.

Las localizaciones en la que se grabaron las escenas fueron el mismo hospital psiquiátrico, el anfiteatro Simón Bolívar, Teotihuacán y las pirámides de Cantona a las que llegaron después de un viaje de cinco horas. Tanto la ambientación como los vestuarios generó una atmósfera atemporal de dos realidades, la del centro psiquiátrico y la precolombina, los pacientes se interpretaban a sí mismos y a los protagonistas de la conquista dando la oportunidad a los usuarios del centro de influir en el tejido social.

En este caso, la propuesta de Javier Téllez debe ser decodificada desde las referencias teóricas y procesuales, depende del conocimiento que tengan los visitantes sobre Artaud y el Teatro de la Crueldad para acceder a la relación que guarda con el proceso de grabación.

hacia el arte de la grabación. Llegamos a la Hauptbahnhof para ver en un extraño espacio de la vieja estación Artaud's Cave (La cueva de Artaud), instalación filmica que había montado para la Documenta el venezolano Javier Téllez. (...)

En ese espacio de la Hauptbahnhof –diseñado como un cine con aspecto de gruta– Téllez pasaba en programación continua un vídeo. Eso me dijeron Boston y Ada que consideraban que, estando Artaud por en medio, aquel vídeo tenía seguramente que interesarme. La instalación fílmica presentaba la puesta en escena de *La conquista de México*, obra de Artaud que recordaba yo que buscaba golpear al espectador, crear el duro efecto de un golpe de hacha en el mar helado que hay en todos nosotros. Todo muy en la línea de las teorías que sentaron las bases del Teatro de la Crueldad fundando por el propio Artaud en su apuesta por un impacto agresivo en el espectador: <«Para ello, la acciones, casi siempre violentas, se antepone a las palabras, liberando así el inconsciente en contra de la razón la lógica.»>

El vídeo de Téllez era extraordinariamente interesante, liberaba inconscientes y era interpretado por enfermos mentales del hospital Bernardino Álvarez, de México DF. Transcurría en dos tiempos paralelos, pues mostraba alternativamente la vida cotidiana en la institución psiquiátrica y los acontecimientos históricos de la conquista de México que había narrado Artaud, lo que conducía a los pacientes del Bernardino Álvarez a desdoblarse con especial ingenio: a interpretarse a sí mismos como enfermos y al mismo tiempo ser Moctezuma y compañía, identificarse con personajes históricos. (Vila-Matas, 2014:196)

Si ves el video de la ceremonia de apertura está la obra de Javier Téllez al fondo; después de 17 minutos en los que casi nadie estaba atendiendo porque, quién no miraría una película cuando todo lo que puedes ver es el alcalde de Kassel hablando, hablando, hablando. Si te fijas en las personas que estaban ahí, verías que al menos 25 de los cientos de artistas estaban ahí. Hice eso a propósito, lo monté así porque allí estaba la gente involucrada en documenta porque en algún sentido ya habíamos hecho documenta: sus momentos, la instalación de los trabajos, sus presentaciones, el lanzamiento para la prensa, las revisiones, también teníamos los artículos listos, la cena de presentación, todo estaba hecho y terminado. (Wright, 2012)

3.3 El factor relacional

En la actualidad el arte ha asumido la ineficacia de la representación más allá de su uso para permitir al espectador un acceso al lenguaje de la obra. Hoy al arte se le pide configurar nuevas formas de tiempo y espacio que permitan romper con las conductas adaptadas al reparto sensible de las esferas que conforman la construcción de la realidad (Rancière, 2005).

La diferencia entre la representación y la relación entre entidades surge de lo que Jean Duvignaud (1970:18) plantea en su libro *Espectáculo y sociedad* acerca de la voluntad de representar que *no define jamás un contenido si no dramatiza, construyéndolo, un aspecto de la existencia que, en esta forma, se hace transmisible*. Todo acto que pretende trascender los estados que la política ha presentado necesita de la voluntad de un “dramaturgo”, como creador, que incorpore a su manifestación aspectos verosímiles de participación, de comunión con su audiencia para participar juntos en la remodelación de los estatutos sociales, de otra manera caeríamos en la perpetuación de estereotipos culturales basados en la re-presentación histórica de las presentaciones que se han normalizado a lo largo de los años como se ha visto especialmente en el tratamiento del cuerpo femenino. Esto puede ser utilizado a la inversa, proponiendo tipos de sociabilidades alternativas que al ser introducidas en el ámbito cultural, aumentan la oferta de modelos conductuales a los que los ciudadanos tienen acceso. A este respecto, Duvignaud (1979:18) añade que *el arte de representar lo que existe positivamente constituye en sí el acto social fundamental, sin el cual ningún otro hecho individual o colectivo existiría*.

This variation y *Sanatorium* son claros ejemplos de las obras que se realizan en la actualidad incorporando la dramaturgia a las prácticas artísticas herederas de las Bellas Artes. Con la primera, Tino Seghal elimina la representación en pos de una experiencia que altere el espacio (oscuridad como recurso esencial en su obra) y el tiempo (fragmentado en diferentes ritmos). Los intérpretes en esta obra no representan ideales, sino que provocan un *sensorium* único en cada pase, de la misma manera, los “terapeutas” de Pedro Reyes invitan a los pacientes a un juego de roles desde los que atender la configuración del mundo desprovista de síntomas normativos asociados a tiempos y espacios comunes.

Este tipo de conductas asociadas a los tiempos-espacios son a las que Rancière se refiere en el reparto de lo sensible. Supone una asimilación por parte de la comunidad de un tipo de normativas asociadas a cada momento de la realidad. Cabe esperar que

nuestros hábitos en el lugar de trabajo sean diferentes al tiempo de ocio, o también que nuestros comportamientos en el terreno público guarden unos “modales” más respetados que en el espacio privado. Toni Negri (2000:62), consciente de ello, nos recuerda que *la construcción de lo real va al mismo ritmo que la construcción de la herramienta* y que el artista, como agente activo en la sociedad, debe tratar de construir el mundo al igual que ha sido destruido en las Vanguardias, por ejemplo. Por este motivo Negri sostiene una idea de belleza más relacionada con el compromiso social que con la representación estética. Una presentación nueva del concepto <<belleza>> que se aleja de los procedimientos técnicos y formales para explorar el terreno de la libertad del artista en tanto que éste produce una excedencia del ser producida libremente sin el influjo del sometimiento de lo real.

El artista trabaja *bajo el deseo, la libertad, actúan sobre todo el trabajo acumulado, abstracto, incitándole al exceso, a desarrollar nuevos significados, sobreabundancia del ser* (Negri, 2000:53). Por ello no es anecdótico en la obra *Doing Nothing Garden* que su creador proceda de una cultura en la que el trabajo sea la actividad más importante del tejido político, escultura vegetal que a diferencia de los bonsái, no requiere del esfuerzo humano para su crecimiento. Acumular residuos en una sociedad como la China (o cualquiera de los países denominados “desarrollados”) no solo es el efecto del consumo, sino del trabajo que requiere su acceso.

Las propuestas artísticas que se basan en las relaciones, ya sean entre personas o entre objetos, supeditan la representación a las relaciones para abrir nuevas formas de mirar lo representado; se sustrae a sus relaciones para adherir nuevas formas de pensarlo. Como sucede con los collages de Martha Rosler, caracterizados por contraponer representaciones del supuesto “sueño americano” con imágenes de realidades menos satisfactorias, la horca de Sam Durant potencia su contraste simbólico al cautivar el interés de los niños que juegan en sus plataformas, ajenos a las connotaciones de su atracción, despiertan en los visitantes una sensación incómoda por su discordancia.

Este contraste relacional también está presente en las manzanas de Aigner quienes ciertas personas encuentran cómico que el pastor-horticultor descubriese nuevas formas de vida (la de los manzanos KZ) en un campo de exterminio. Esta respuesta puede justificarse desde el efecto que según Rancière despierta el juego relacional: *el resultado común en el juego relacional es el humor como ligero desfase en una secuencia de signos o ensamblaje de objetos.* (Rancière, 2006:44)



Fig. 46 Detalle de la situación construida por Tino Sehgal

Título: *This variation*

Autor: Tino Sehgal

Formato: Situación

Duración: 30 minutos aprox.

Lugar de proyección: Grand City Hotel Hessenland, Kassel.

This variation es la obra con la que participó Tino Sehgal en documenta (13) y como en el resto de sus trabajos, la transmisión oral de sus piezas sustituye a cualquier registro visual en su intento por proteger la experiencia frente a su visualidad. A esta performance, localizado a las afueras del circuito principal (Hugenottenhaus), se accedía por un pasillo oscuro que llevaba a los visitantes a una sala en completa penumbra. Mientras las pupilas se iban dilatando se podían percibir bultos que podían ser de otros visitantes o de los intérpretes. Al comienzo de la acción una mujer comienza a relatar en voz baja y atropellada una historia de su pasado mientras se empezaban a escuchar sonidos procedentes de otros bailarines —dada la formación del artista, sus intérpretes trabajan con el cuerpo como bailarines—. Los movimientos de los actores, apenas perceptibles, daban a entender que se trataban de aproximadamente una docena de ellos. Se movían entre el público, produciendo en ocasiones cierta incomodidad por su cercanía y cantaban al unísono una melodía que recordaba a Philp Glass, hasta que comenzaron a recorrer la sala siguiendo un flujo circular de movimientos convulsos. Al final de la acción las luces se encendieron mostrando a más de 15 intérpretes que cantaban la canción de The beach boys *Good vibration*.

Ya situado en pleno interior del opaco espacio de Sehgal, di seis pasos rápidos hacia el fondo del cuarto de los espíritus. Nadie me rozó esta vez y de nuevo caí en el error de creer que no había bailarines dentro. Me detuve en plena tiniebla. Como en la anterior ocasión, volví a reírme de nuevo en la oscuridad. Y de pronto, todo cambió. Noté con horror que alguien en el fondo de la sala trataba de imitar un relincho y mentalmente me fue dado ver o imaginar –como quien visualiza un recuerdo propio, pero no era una imagen que hubiera visto alguna vez antes- una señora de hacía dos siglos, sentada en un calesín, conduciendo una yegua de color chocolate en un viaje por el sur de Francia. Tal como llegó, aquella imagen se fue, y me quedé preguntándome cómo había podido llegar hasta mí aquella especie de recuerdo que no era mío. (...) Desconcertado, di un paso más. Luego, casi inmediatamente después, comenzó a escucharse al fondo de la sala un pálido foxtrot que acabó transformándose en un valsecito peruano. La persona que había entrado detrás de mí tropezó con mi cuerpo dubitativo y casi me mandó al suelo y, quizás asustada, dio media vuelta y dejó de inmediato el cuarto oscuro, y yo salí detrás de ella, hacia la luz de afuera, como si la persiguiera. (Vila-Matas, 2014:160)

La forma del pensamiento no es más que una manifestación consciente de la presencia de formas invisibles y patrones de los que uno no es consciente a no ser que entre en un estado meditativo. Esas formas no son del todo imaginaciones de la mente, sino que son una acentuación de entramados invisibles que están ahí, como las corrientes de aire que mueven las ramas o las cosas. Hay un mundo completamente invisible que empieza a ser atendido a finales del s. XIX, la época en la que se inventaron los rayos-X, que también lidera la arquitectura transparente y el sentido de lo invisible tan presente en nuestros días. Esta mundo invisible es el mundo codificado: el mundo de los códigos tras las pantallas de nuestros iPad que determina mucho más de lo que hacemos y somos. (Bailey, 2015)

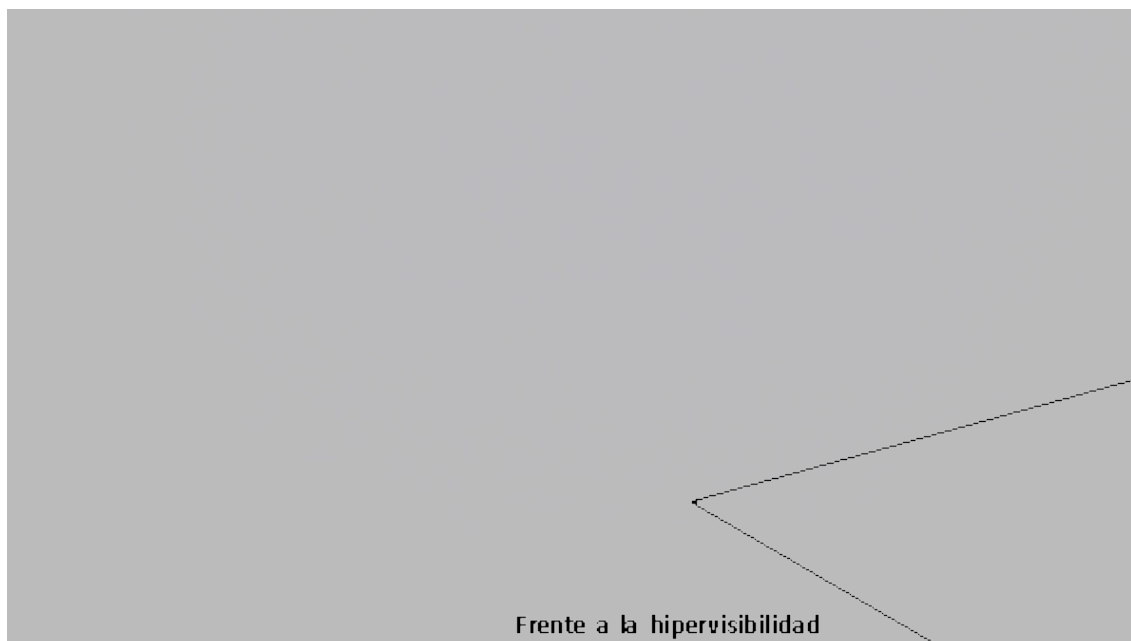


Fig. 46 Detalle de la situación de la obra de Tino Sehgal

**Frente a la hipervisibilidad
de nuestra era, el trabajo de Tino
Sehgal apuesta por la experiencia directa
y por la oralidad como medio de transmisión,
coherente con la idiosincrasia de d(13).**

Título: *This variation*

Autor: Tino Sehgal

Formato: Situación

Duración: 30 minutos aprox.

Lugar de proyección: Grand City Hotel Hessenland, Kassel.

This variation es la obra con la que participó Tino Sehgal en documenta (13) y como en el resto de sus trabajos, la transmisión oral de sus piezas sustituye a cualquier registro visual en su intento por proteger la experiencia frente a su visualidad. A esta performance, localizado a las afueras del circuito principal (Hugenottenhaus), se accedía por un pasillo oscuro que llevaba a los visitantes a una sala en completa penumbra. Mientras las pupilas se iban dilatando se podían percibir bultos que podían ser de otros visitantes o de los intérpretes. Al comienzo de la acción una mujer comienza a relatar en voz baja y atropellada una historia de su pasado mientras se empezaban a escuchar sonidos procedentes de otros bailarines —dada la formación del artista, sus intérpretes trabajan con el cuerpo como bailarines—. Los movimientos de los actores, apenas perceptibles, daban a entender que se trataban de aproximadamente una docena de ellos. Se movían entre el público, produciendo en ocasiones cierta incomodidad por su cercanía y cantaban al unísono una melodía que recordaba a Philip Glass, hasta que comenzaron a recorrer la sala siguiendo un flujo circular de movimientos convulsos. Al final de la acción las luces se encendieron mostrando a más de 15 intérpretes que cantaban la canción de The beach boys *Good vibration*.

Tino Seghal

Las piezas de Tino Seghal se caracterizan por las relaciones que se generan entre los intérpretes y los espectadores mediante coreografías que estimulan pensamientos originales entre los asistentes.

La situación en pleno interior del opaco espacio de Seghal, di seis pasos rápidos hacia el fondo del cuarto de los espíritus. Nadie me rozó esta vez y de nuevo caí en el error de creer que no había bailarines dentro. Me detuve en plena tiniebla. Como en la anterior ocasión, volví a reírme de nuevo en la oscuridad. Y de pronto, todo cambió. Noté con horror que alguien en el fondo de la sala trataba de imitar un relincho y mentalmente me fue dado ver o imaginar –como quien visualiza un recuerdo propio, pero no era una imagen que hubiera visto alguna vez antes- una señora de hacía dos siglos, sentada en un calesín, conduciendo una yegua de color chocolate en un viaje por el sur de Francia. Tal como llegó, aquella imagen se fue, y me quedé preguntándome cómo había podido llegar hasta mí aquella especie de recuerdo que no era mío. (...) Desconcertado, di un paso más. Luego, casi inmediatamente después, comenzó a escucharse al fondo de la sala un pálido foxtro que acabó transformándose en un valsecito peruano. La persona que había entrado detrás de mí tropezó con mi cuerpo dubitativo y se me cayó encima. Me miró y, quizás asustada, dio media vuelta y se fue hacia el cuarto oscuro, y yo salí detrás de ella, como si la persiguiera. (Vila-Matas, 2014:100)

Con la elección de esta pieza, las comisarias pretenden ofrecer a los espectadores esos estímulos que el artista consigue producir en sus coreografías, conectados a los intérpretes y a los visitantes por medio de una intimidad espontánea sostenida por la invisibilidad (en esta pieza) capaz de liberar a los visitantes de la razón común.

La forma del pensamiento no es más que una forma fantástica, es consciente de la presencia de formas invisibles y patrones del mundo invisible. Es consciente a no ser que entre en un estado meditativo. Esas formas no son del todo imaginaciones de la mente, sino que son una acentuación de entramados invisibles que están ahí, como las corrientes de aire que mueven las ramas o las cosas. Hay un mundo completamente invisible que empieza a ser atendido a finales del s. XIX, la época en la que se inventaron los rayos-X, que también lidera la arquitectura transparente y el sentido de lo invisible tan presente en nuestros días. Este mundo invisible es el mundo codificado: el mundo de los códigos tras las pantallas de nuestros iPad que determina mucho más de lo que hacemos y somos. (Bailey, 2015)



Fig. 47 Vista del *Sanatorium*, 2012 de Pedro Reyes

Título: *Sanatorium*

Artista: Pedro Reyes

Formato: Recreación de una clínica terapéutica

Localización: Parque Karlsaue, Kassel.

documenta (13) albergó el proyecto que el artista mexicano que consiste en una clínica transportable que trata de curar las enfermedades urbanas a través de 16 sesiones terapéuticas (en el caso de documenta fueron 8) guiadas por estudiantes de arte a los que el propio artista ha formado previamente.

El visitante a este Sanatorium, que debe registrarse como paciente si quiere participar en la obra, comienza manteniendo una entrevista en la que le diagnostica y se le da cita para por lo menos 3 sesiones. Las terapias están basadas en diferentes escuelas como Gestalt, psicodrama, ejercicios Fluxus, técnicas para la resolución de conflictos, juegos para fortalecer la confianza o hipnosis. *Sanatorium* se basa en un sistema de placebos inspirados en el juego brechtiano como un recurso para adquirir herramientas escépticas a través de las cuales decidir si creer o no en la funcionalidad de la propuesta.

Me siento estupendamente, ¿cómo está usted?, dijo el tipo de aire chiflado. Me llevé una alegría grandiosa al ver que me hablaba a mí, y una buena sorpresa al ver que me hablaba en mi lengua materna, en catalán. Se apellidaba Serra y dijo que era de Igualada, cerca de Barcelona. Venía de *Sanatorium*, me explicó. Al principio, pensé que hablaba de una ambulatorio o de un hospital, tal vez de un manicomio, pero no, ni mucho menos, el hombre gordo vestido de gris venía de la instalación de la Documenta llamada *Sanatorium*, una propuesta del mexicano Pedro Reyes: un pabellón en medio del parque Karlasaue, una improvisada clínica con siete habitaciones de psicoterapia y especialistas que atendían a la gente que necesitaba curarse el estrés, la soledad y el terror. Los visitantes, si así lo solicitaban, eran tratados como pacientes y podían ser sometidos a terapias de *goodoo* (vudú positivo), instados a pegar pequeños objetos a muñecas de trapo. Precisamente *Sanatorium* estaba al sur del parque Karlsaue, es decir, casi colindante con el Dschingis Khan. (Vila-Matas, 2014:130)

Mientras la tecnología y la neurociencia están siendo aplicadas por la industria para desarrollar más y más las sofisticadas inteligencias artificiales y de la robótica, yo por el contrario sostengo (como también demostré en dOCUMENTA (13) en 2012) una visión extendida de la situación para establecer alianzas entre el arte y la vida organizada, los nuevos materialismos y los estudios científicos, así esas formas de arte y formas de vida pueden ser combinadas (Christov-Bakargiev, 2014).

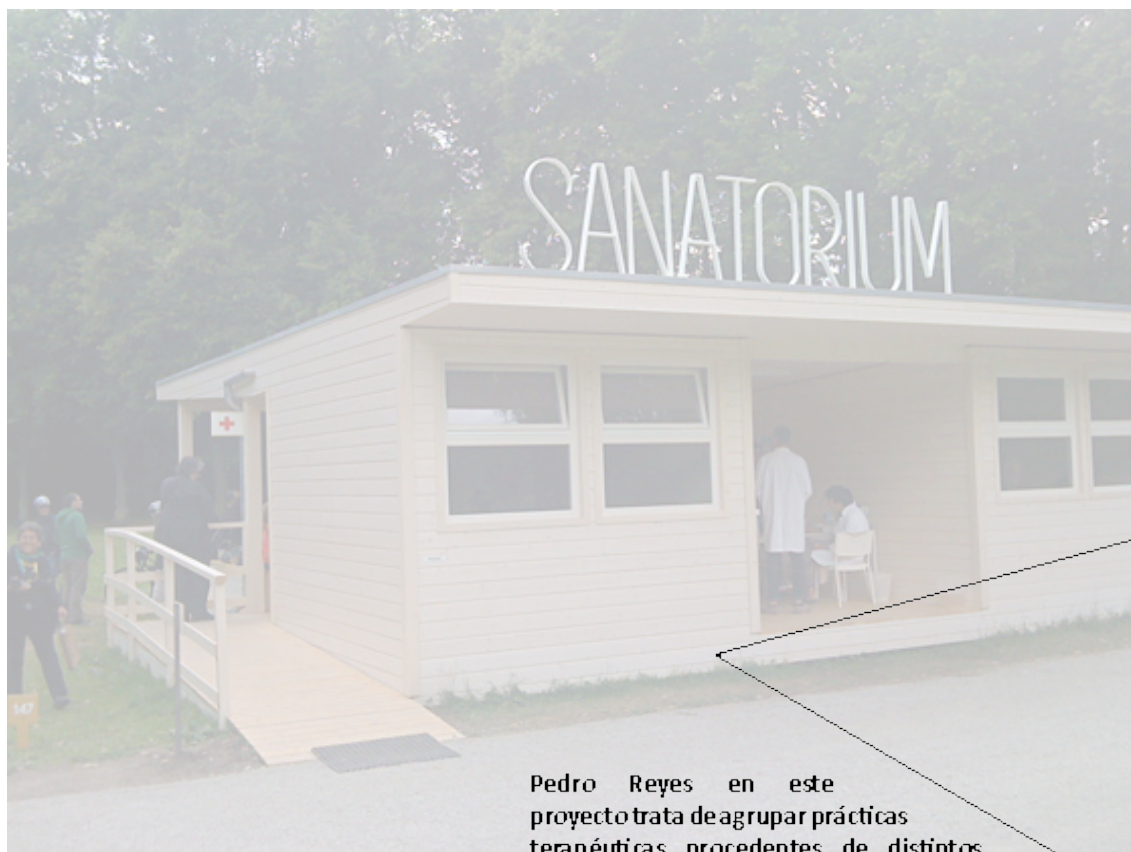


Fig. 47 Vista del *Sanatorium*, 2012, de Pedro Reyes

Título: *Sanatorium*

Artista: Pedro Reyes

Formato: Recreación de una clínica terapéutica

Localización: Parque Karlsaue, Kassel.

Pedro Reyes en este proyecto trata de agrupar prácticas terapéuticas procedentes de distintos campos y culturas para afrontar las dolencias que causan el sistema sociopolítico de nuestra era. Christov-Bakargiev encuentra en *Sanatorium* un enfoque particular de sus intereses manifestados en d(13).

documenta (13) albergó el proyecto que el artista mexicano que consiste en una clínica transportable que trata de curar las enfermedades urbanas a través de 16 sesiones terapéuticas (en el caso de documenta fueron 8) guiadas por estudiantes de arte a los que el propio artista ha formado previamente.

El visitante a este *Sanatorium*, que debe registrarse como paciente si quiere participar en la obra, comienza manteniendo una entrevista en la que le diagnostica y se le da cita para por lo menos 3 sesiones. Las terapias están basadas en diferentes escuelas como Gestalt, psicodrama, ejercicios Fluxus, técnicas para la resolución de conflictos, juegos para fortalecer la confianza o hipnosis. *Sanatorium* se basa en un sistema de placebos inspirados en el juego brechtiano como un recurso para adquirir herramientas escépticas a través de las cuales decidir si creer o no en la funcionalidad de la propuesta.

Pedro Reyes

En este proyecto el entorno y la atmósfera construida es tan importante como las sesiones que se llevan a cabo. El espectador contrasta el significado del lugar con las prácticas “ortodoxas” que se realizan.

¿A dónde va? ¿Dónde está usted?, dijo el tipo de alfileres, me quedé algo más atenta al ver que me hablaba a mí, y una buena sorpresa al ver que me hablaba en mi lengua materna, en catalán. Se apellidaba Serra y dijo que era de Igualada, cerca de Barcelona. Venía de *Sanatorium*, me explicó. Al principio, pensé que hablaba de una ambulatorio o de un hospital, tal vez de un manicomio, pero no, ni mucho menos, el hombre gordo vestido de gris venía de la instalación de la Documenta llamada *Sanatorium*, una propuesta del mexicano Pedro Reyes: un pabellón en medio del parque Karlasaue, una improvisada clínica con siete habitaciones de psicoterapia y especialistas que atendían a la gente que necesitaba curarse el estrés, la soledad y el terror. Los visitantes, si así lo solicitaban, eran tratados como pacientes y podían ser sometidos a sesiones de *vodoo* (vudú positivo), instados a pegar especial atención a los muñecas de trapo. Precisamente *Sanatorium* es uno de los proyectos que fusionan los estudios científicos con las acciones imaginativas con la intención de reconciliar las disciplinas que buscan el entendimiento del mundo ordinario. (Vila-Matas, 2014:130)

Mientras la tecnología y la neurociencia están siendo aplicadas por la industria para desarrollar más y más las sofisticadas inteligencias artificiales y de la robótica, yo por el contrario sostengo (como también demostré en *DOCUMENTA* (13) en 2012) una visión extendida de la situación para establecer alianzas entre el arte y la vida organizada, los nuevos materialismos y los estudios científicos, así esas formas de arte y formas de vida pueden ser combinadas (Christov-Bakargiev, 2014).



Fig. 48 Vista del jardín *Doing nothing garden*, 2010-2012. Song Dong

Título: *Doing nothing garden*

Artista: Song Dong

Formato: Jardín

Localización: Parque Karlsaue, Kassel.

Song Dong comenzó esta obra en el 2010 cubriendo una serie de desperdicios biológicos con tierra sobre una inmensa superficie de barro para que tomase forma de jardín autónomo durante los siguientes dos años. El artista Chino procedente de Beijing relaciona su escultura paisajística con los bonsáis pero, a diferencia de éstos, su obra no requiere del esfuerzo humano para crecer, sino de la propia energía de la naturaleza. Los montículos están marcados con neones que escriben en caracteres chino <<hacer>> <<nada>>.

Minutos después, Pim me señalaba un montículo que se veía a lo lejos y que parecía formar parte del parque y sin embargo era en realidad un extraño jardín en forma de colina, *Doing Nothing Garden* (Jardín sin dar golpe), la obra de **Song Dong**, casi el único –el otro era Yan Lei- artista chino invitado a Documenta.(...)

Doing Nothing Garden, dijo Pim, era el resultado de haber dejado crecer plantas en un montón de desperdicios orgánicos en proceso de descomposición. Si no entendí mal, los desperdicios los había encontrado amontonados Song Dong en la casa de su madre en el norte de China y había hecho trasladarlos a Kassel, donde les sembró semillas y dejó que, con el tiempo, se fueran convirtiendo en un altozano ajardinado, que era lo que desde lejos podía ver un espectador poco advertido que avanzara hacia la Orangerie -alguien con mucha sed, como yo, por ejemplo- y no tuviera ni idea de que aquella colina tan peculiar había adquirido no hacía ni dos meses la engañosa apariencia de pertenecer desde hacía años al gran parque. (Vila-Matas, 2014:148)

Porque como tú sabes, las cuestiones de restitución, de patrimonio, surgen todo el tiempo hoy en día, y la presencia de esos objetos es como una incómoda restitución (Christov-Bakargiev, 2012:288).



Fig. 48 Vista del jardín *Doing nothing garden*, 2010-2012. Song Dong

Título: *Doing nothing garden*

Artista: Song Dong

Formato: Jardín

Localización: Parque Karlsaue, Kassel.

El carácter relacional de la decimotercera edición de documenta queda patente en este tipo de obras que fusionan los afectos de los artistas con los de los espectadores haciendo circular nuevos valores.

Song Dong comenzó esta obra en el 2010 cubriendo una serie de desperdicios biológicos con tierra sobre una inmensa superficie de barro para que tomase forma de jardín autónomo durante los siguientes dos años. El artista Chino procedente de Beijing relaciona su escultura paisajística con los bonsáis pero, a diferencia de éstos, su obra no requiere del esfuerzo humano para crecer, sino de la propia energía de la naturaleza. Los montículos están marcados con neones que escriben en caracteres chino <<hacer>> <<nada>>.

Lo que para Vila-Matas es un montículo, para Song Dong es una interpretación personal de un bonsái que crece solo sin requerir el esfuerzo humano para transformar un árbol en una escultura.

Minutos después, Pim me señalaba un montículo que se veía a lo lejos y que parecía formar parte del parque y sin embargo nada parecía ser lo que era: un montón de desperdicios orgánicos en forma de colina, *Doing Nothing Garden* (sin nada de su dar golpe), la obra de Song Dong, casi el único –el otro era Yan Lei- artista chino invitado a Documenta.(.)

Doing Nothing Garden, dijo Pim, era el resultado de haber dejado crecer plantas en un montón de desperdicios orgánicos en proceso de descomposición. Si no entendí mal, los desperdicios los había encontrado amontonados Song Dong en la casa de su madre en el norte de China y había hecho trasladarlos a Kassel, donde les sembró semillas y dejó que, con el tiempo, se fueran convirtiendo en un altozano ajardinado, que era lo que desde lejos podía ver un espectador poco advertido que avanzara hacia la Orangerie -alguien con mucha sed, como yo, por ejemplo- y no tuviera ni idea de que aquella colina tan peculiar había adquirido no hacía ni dos meses la engañosa apariencia de pertenecer desde hacía años al gran parque. (Vila-Matas, 2014:148)

El espectador participa en la restitución del patrimonio que incita el artista cubriendo con tierra los desperdicios de su madre y sembrando semillas para añadir una plusvalía simbólica.

Porque como tú sabes, las cuestiones de restitución, de patrimonio, surgen todo el tiempo hoy en día, y la presencia de esos objetos es como una incómoda restitución (Christov-Bakargiev, 2012:288).



Fig. 49 Vista de la escultura *Scaffold*, 2012. Sam Durant

Título: *Scaffold*

Artista: Sam Durant

Formato: Instalación/escultura

Dimensiones: 33.73' x 47.47' x 51.77

Localización: Parque Karlsaue, Kassel.

Sam Durant instaló su obra *Scaffold* (andamio) en Karlsaue Park, consistía en una horca como la que se usaban durante la historia de Estados Unidos, desde John Brown en 1859 hasta Saddam Hussein en el 2006, denominándolas por su eufemismo <<andamio>>. Su pieza resulta especialmente atractiva para los niños que jugaban en ella, intención por la cual la artista pretendía significar tanto la libertad en los parques infantiles como el instrumento de control y castigo público, ambos relacionados.

Mientras las niñas y los niños juegan ingenuamente en las plataformas, los adultos acceden a una imagen cruda por su contraste. Con esta pieza la artista refleja la crueldad del último castigo posible: la muerte, asociada directamente a una cuestión de raza pues la mayoría de sentenciados son afroamericanos. La pena de muerte es uno de los grandes temas de debate público en Estados Unidos, pues es el único país occidental que sigue aplicándola como forma de castigo.

Sam Durant

La escultura *Scaffold*, el gigantesco patíbulo de Sam Durant, fue lo que vimos poco después. Estaba lleno de niños aquel lugar tan horripilante: trepaban por la gran horca al confundirla, creo yo, con un parque de atracciones infantiles. En el futuro, el mundo será de estos niños y parecido a un criminal parque de juegos, pensé mientras relacionaba Scaffold con mi canapé rojo en el Dschingis Khan, aquel asiento que solía relacionar con un cadalso. (Vila-Matas, 2014:189)

Me gustaría repetirme a mi misma diciendo que para restuarar la autenticidad social y la paz sicológica, debemos atacar seriamente y deconstruir la cultura monumental (y alternativamente moderna) desde el arte, pues este tiene unas condiciones históricas y materiales (aglutanamiento social) que lo permiten. Chus Martínez¹¹⁰.

¹¹⁰ Post publicado por la autora el 5 de Septiembre del 2012 en su blog: <https://chusmartinez13.wordpress.com/>



Fig. 49 Vista de la escultura *Scaffold*, 2012. Sam Durant

Título: *Scaffold*

Artista: Sam Durant

Formato: Instalación/escultura

Dimensiones: 33.73' x 47.47' x 51.77

Localización: Parque Karlsaue, Kassel.

Sam Durant instaló su obra *Scaffold* (andamio) en Karlsaue Park, consistía en una horca como la que se usaban durante la historia de Estados Unidos, desde John Brown en 1859 hasta Saddam Hussein en el 2006, denominándolas por su eufemismo <<andamio>>. Su pieza resulta especialmente atractiva para los niños que jugaban en ella, intención por la cual la artista pretendía significar tanto la libertad en los parques infantiles como el instrumento de control y castigo público, ambos relacionados.

Mientras las niñas y los niños juegan ingenuamente en las plataformas, los adultos acceden a una imagen cruda por su contraste. Con esta pieza la artista refleja la crueldad del último castigo posible: la muerte, asociada directamente a una cuestión de raza pues la mayoría de sentenciados son afroamericanos. La pena de muerte es uno de los grandes temas de debate público en Estados Unidos, pues es el único país occidental que sigue aplicándola como forma de castigo.

La obra de Sam Durant es un monumento antagonista con fuertes connotaciones políticas que refuerza su contundencia contestataria incitando a los niños a que jueguen ingenuamente en sus plataformas.

Cuando los visitantes se enfrentan a la escultura monumental de Scaffold de Sam Durant, fue Sam Durant, no solo perciben sus significaciones implícitas; en muchos momentos la escultura servía como lugar de juegos dadas las plataformas y el peculiar diseño. Cuando los visitantes acceden a una horca en la que los niños se divierten desde su ingenuidad, desencadenan nuevas asociaciones en la dirección que le interesa al artista.

En Scaffold, el artista nos habla de un mundo de niños aquel lugar tan importante. El artista nos habla de una horca al confundirla, creo yo, con un parque de diversiones infantiles. En el futuro, el mundo será de estos niños y parecido a un criminal parque de juegos, piense mientras relacionaba Scaffold con mi canapé rojo en el Dschingis Khan, aquel asiento que solía relacionar con un cadaíso. (Vila-Matas, 2014:189)

Me gustaría repetirme a mi misma diciendo que se portuarar la autenticidad social y la paz psicológica, deconstruir la cultura monumental (y otros sistemas de poder) y consolidar históricamente sucesos significativos, en lugares de paso frecuentes en los trayectos urbanos. Las curadoras incorporan con esta obra el potencial divulgativo del monumento para alterar su poder y ponerlo al servicio del pensamiento crítico.

Todo monumento
esta relacionado con
la memoria histórica
por su eficacia para
consolidar históricamente
sucesos significativos, en
lugares de paso frecuentes
en los trayectos urbanos. Las
curadoras incorporan con esta
obra el potencial divulgativo del
monumento para alterar su poder y
ponerlo al servicio del pensamiento
crítico.

¹¹¹ Post publicado por la autora el 5 de Septiembre del 2012 en su blog:
<https://chusmartinez13.wordpress.com/>



Fig. 50 Montaje de las pinturas de Korbinian Aigner , 1943-1944

Título: *KZ*

Artista: Korbinian Aigner

Formato: pintura

Dimensiones: 400 pinturas de pequeño formato

Localización: primer planta Fridericianum , Kassel.

El pastor cristiano Korbinian Aigner, arrestado por dar sermones en los que sentenciaba el genocidio nazi, fue arrestado y trasladado al campo de concentración Dachau donde pudo dedicarse a la horticultura. Así creó cuatro nuevas cepas de manzanas en su plantación dentro del campo pintando más de 900 cuadros sobre ellas denominándolas KZ (Konzentrationslager) 1-4 de los que 400 fueron expuestos en documenta. Como homenaje a este pastor, Carolyn Christov-Bakargiev y Jimmie Durham plantaron un manzano (KZ-3, el único tipo que se ha mantenido) junto al río Fulda.

Sólo desapareció la voz cuando llegamos a la sala donde se hallaban las pinturas de manzanas que Korbinian Aigner cultivó y pintó hallándose preso en el campo de concentración de Dachau. Dentro de su grandísima locura consiguió crear cuatro nuevas variedades de manzanas, denominándolas KZ 1-4 (KZ es la abreviación alemana de <<campo de concentración>>).

Una vez más, los horrores del delirio nazi se hacían presentes en una obra de la Documenta, en esta ocasión de un modo muy especial, porque la sencillez y, sobre todo, el punto de reflexión que contenían aquellas admirable pequeñas pinturas de manzana le dejaban a uno impresionado por la capacidad del ser humano para resistir en medio de todas las dificultades y de incluso, en circunstancias muy adversas, crear arte, lo único en realidad que intensifica el sentimiento de estar vivo. (Vila-Matas, 2014:283)

DOCUMENTA (13), no obstante, no está organizada alrededor de cualquier intento de lectura histórica a través del arte, o de las formas en las cuales los lenguajes y materiales del arte pueden representar esas condiciones históricas. Más bien mira a los momentos de trauma, a los puntos de cambio, los accidentes, las catástrofes, las crisis —eventos que marcan los momentos que cambian el mundo. Se dirige a ellos en tanto que son momentos en los que las relaciones intersecciones con las cosas, momentos en los que la materia importa (Cristov-Bakargiev, 2012b:31).



Fig. 50 Montaje de las pinturas de Korbinian Aigner , 1943-1944

Título: KZ

Artista: Korbinian Aigner

Formato: pintura

Dimensiones: 400 pinturas de pequeño formato

Localización: primer planta Fridericianum , Kassel.

Korbinian Aigner es un ejemplo del interés manifestado por la curadora hacia los momentos en los que las relaciones interseccionan con las cosas. El artista afronta la situación generando un universo de sentido alrededor de las manzanas.

El pastor cristiano Korbinian Aigner, arrestado por dar sermones en los que sentenciaba el genocidio nazi, fue arrestado y trasladado al campo de concentración Dachau donde pudo dedicarse a la horticultura. Así creó cuatro nuevas cepas de manzanas en su plantación dentro del campo pintando más de 900 cuadros sobre ellas denominándolas KZ (Konzentrationslager) 1-4 de los que 400 fueron expuestos en documenta. Como homenaje a este pastor, Carolyn Christov-Bakargiev y Jimmie Durham plantaron un manzano (KZ-3, el único tipo que se ha mantenido) junto al río Fulda.

A diferencia de obras cuyos efectos apelan directamente a las emociones primarias para referirse a las crueldad humana, el trabajo de Korbinian Aigner retiene la mirada del visitante e intensifica la empatía sin despertar apatía.

Sólo desapareció la voz cuando llegamos a la sala donde se hallaban las pinturas de manzanas que Korbinian Aigner cultivó y pintó hallándose preso en el campo de concentración de Dachau. Dentro de su grandísima locura consiguió crear cuatro nuevas variedades de manzanas, denominándolas KZ 1-4 (KZ es la abreviación alemana de <<campo de concentración>>).

Una vez más, los horrores del delirio nazi se hacían presentes en una obra de la Documenta, en esta ocasión de un modo muy especial, porque la sencillez y, sobre todo, el punto de reflexión que contenían aquellas admirable pequeñas pinturas de manzana le dejaban a uno impresionado por la capacidad del ser humano para resistir en medio de todas las dificultades y de incluso, en circunstancias muy adversas, crear arte, lo único en realidad que intensifica el sentimiento de estar vivo. (Vila-

Matas La 0 pretensión de la curadora en su proyecto para documenta (<<Caos y recuperación>>) no es reavivar traumas o conflictos sino mostrar las estrategias a las que recurrieron las víctimas de contextos críticos para salir de ellos.

DOCUMENTA (13), no obstante, no está organizada alrededor de cualquier intento de lectura histórica a través del arte, o de las formas en las cuales los lenguajes y materiales del arte pueden representar esas condiciones históricas. Más bien mira a los momentos de trauma, a los puntos de cambio, los accidentes, las catástrofes, las crisis –eventos que marcan los momentos que cambian el mundo. Se dirige a ellos en tanto que son momentos en los que las relaciones intersecciones con las cosas, momentos en los que la materia importa (Cristov-Bakargiev, 2012b:31).

3.4 Ruptura del orden lógico

A lo largo de la investigación nos hemos referido en otras ocasiones a una ruptura con la lógica antropocéntrica o productiva, en este caso hablamos de la lógica conclusiva, de la necesidad occidental de entender el transcurso de los hechos como un inicio, un desarrollo y un desenlace. Frank Kermode analiza este tipo de lógica occidental en su obra *El sentido de un final* (2000) a partir de los relatos judeocristianos; organizados en función de un origen (génesis) finito (apocalipsis) y los relatos históricos; basados en la ficción como trama para configurar una historia sin atender a particularidades. Si a la necesidad cultural de requerir un final que organice nuestra existencia análoga al arco narrativo de la literatura, le añadimos la lógica liberal basada en el continuo flujo de capital económico basado en objetivos de consumo¹¹² resulta un tipo de sociedad en búsqueda perpetua de fines en lugar de valorar el periodo intermedio que es la vida, esto produce una sociedad en busca de fines. Romper con este orden lógico supone entonces suprimir el sistema narrativo en el que se ha basado la cultura occidental de inicio-nudo-desenlace.

Las narraciones lógicas han eliminado el carácter espontáneo de la vida y por ende de las manifestaciones artísticas. Si bien es cierto que todas aquellas prácticas definidas como procesuales, elevan el proceso de creación como objeto de interés frente al resultado, su influencia en la realidad ha sido anecdótica. Como dice Duvignaud toda espontaneidad natural se hace social y cultural al teatralizarse, es decir, al representarse ante nosotros y ante los demás. (Duvignaud, 1970:17).

En los últimos años vemos un aumento de propuestas creativas que evitan la disposición de los hechos: *Observen como el cansancio derrota al pensamiento* (Conde de Torrefiel:2011), *¿Por qué Aoron le tiene tanto miedo a la muerte?* (Canodromo abandonado:2012), *Piccolo grande amore*, (Jordi Costa: 2013), *Gente en sitios* (Juan Cavestani:2013) o *Yogur piano* (Gon Ramos:2015) o la última exposición de la segunda comisaria de documenta (13), Chus Martínez, *Las anchoas sueñan con panteón de aceituna* (2016). Este tipo de prácticas, realizadas y presentadas a “las afueras de las afueras” como diría Enrique Vila-Matas, reciben el nombre de ensayos visuales, pues establecen reflexiones basadas en el choque entre imágenes o se las engloba bajo la categoría de post-humor¹¹³ principalmente por establecer conexiones entre elementos de la realidad que superan las expectativas intelectivas de los espectadores. En este tipo de producciones el relato incorpora estrategias como el efecto del distanciamiento de Brecht, el correlato objetivo de T.S.Eliot o el *aparte* como expresión ya sea hacia el espectador o dentro de la realidad escénica pero a todas ellas

¹¹² Por <<objetivo de consumo>> nos referimos a la forma de gestionar el dinero en función de los gastos que suponen la adquisición de bienes o experiencias que deseamos y para los que ahorramos con el fin de conseguir.

¹¹³ Jordi Costa definió el post humor como *la comedia donde la obtención de la risa ya no es la primera prioridad. Es un humor que puede primar la incomodidad, el malestar por encima de otras cosas. Puede servir para hacer comentarios sociales, políticos o puramente filosóficos...*

les caracteriza un poso de <<sin razón>> que como dice el policía que abre la película *Rubber* (Duplex,2010) en relación al cine, *Todas las grandes películas, sin excepción alguna, contienen un importante elemento absurdo de elementos sin explicación, porque la vida está llena de sinrazón*". Quentin Tarantino o Robert Rodríguez con películas como *Death Proof* o *Machete Kills* son los máximos exponentes del cine absurdo.

Sin alejarnos más de lo que nos concierne en esta investigación, el orden lógico o verosímil característicos de las creaciones artísticas tradicionales se ve alterado ya desde que Courbet pintara el *Origen del mundo* (1866) y mucho más con las respuestas de los dadaístas o surrealistas a los desastres producidos por la razón. En este contexto de elogio a lo absurdo (sin intención peyorativa) Carolyn Christov-Bakargiev crea una exposición a-lógica invitando a que los artistas participantes exploren su libertad de creación a pesar de que en ciertos casos le lleguen incluso a sorprender¹¹⁴ como la obra de Pratchaya Phinthong de diminuta dimensión.

Martin Harris puntualiza sobre el concepto de lo bello expuesto por Toni Negri diciendo que lo bello es el producto de una acción colectiva de liberación. Es la *multitudo* de los elementos narrativos, de los hilos estructurales, de los *reseaux* significativos lo que constituye al sujeto. Los *etics* y los *emic* de Kerrieth Pike (Pike, 1967). De esta manera los artistas se apropian de la tendencia estructural para descomponerla a su manera, movidos por la imaginación, para proponer un desorden lógico jugando con los elementos, como responde Ilya Kabakoo entrevistada por Borys Groys, *conocidos para el espectador que no es la suma de estos objetos, sino una entidad nueva y desconocida hasta el momento* (Groys y Kabakov,1990). Los artistas nos dan acceso a una entidad nueva (hemos decidido nombrar en la hipótesis como tercera entidad) utilizando elementos conocidos y la verosimilitud con la intención de no perder coherencia interna pero organizándolos al margen de la lógica conclusiva o narrativa.

La verosimilitud parte del conocimiento de que un juicio, aunque no sea verdadero, puede tener más posibilidades de credibilidad si logra crear una ilusión de coherencia real o lógica, sobre todo si es pensado en función del público.
(Fernández Cao, 1998)

Esta idea de verosimilitud expuesta por Fernández Cao nos permite un acercamiento a la obra de Pierre Huyghe en la que el caos recreado manifiesta una coherencia interna, necesaria para que los públicos acepten el código del artista y permita el diálogo. Lo mismo sucede con la compilación de residuos de Lara Favaretto que, si bien es reconocible tanto por los objetos como por su disposición a modo de desguace, el entendimiento exige de una interpretación para superar el significado aparente e inducir a una lógica independiente de aquella a la que estamos habituados.

¹¹⁴ En el correo enviado por Carolyn Christov-Bakargiev a Pratchaya Phinthong el 22/09/2011 la comisaria le pregunta a la artista: *is that the only thing that you would like be present in Kassel? Or is that just a start?* A la que la artista responde afirmativamente solicitando la urna en la que finalmente fue expuesta.



Fig. 51 Disposición de la obra *Sleeping Sickness*, 2012.

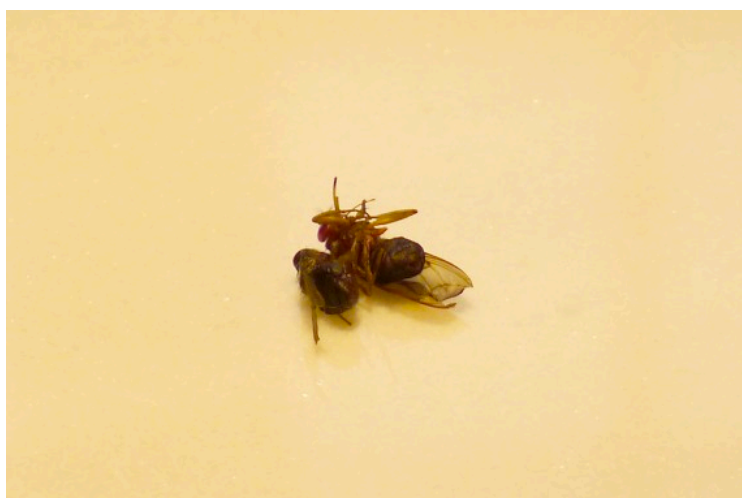


Fig. 52 Detalle *Sleeping Sickness*.

Título: *Sleeping Sickness*

Artista: Prtchaya Phinthong

Formato: Dos moscas

Localización: Primer planta Fridericianum

La propuesta de Prtchaya Phinthong a la invitación de Carolyn Christov-Bakargiev fue tan sencilla que la propia curadora quiso asegurarse de que no había perdido parte de la información. Esta artista propuso la gran idea a pequeña escala de visibilizar en un contexto internacional un problema de pequeñas dimensiones que contagia la enfermedad del sueño en 36 países del África subsahariana.

La obra llama la atención por su sencillez. *Sleeping Sickness* consiste en una pareja de moscas Tse-tsé, la hembra fértil pero el macho estéril. Se ha estudiado que la manera de exterminar a esta mosca, a parte de insecticidas que las mata pero resulta imposible acabar con la especie, es criar machos estériles alimentados a base de sangre putrefacta que provoca el aborto de sus larvas.

El visitante encuentra esta pareja de moscas en una vitrina iluminada junto a la ventana por la que podrían haber entrado y haber contagiado la enfermedad mortal. Con el tamaño reducido de la pieza, el espectador se siente atraído y sorprendido al ver de que se trata.

Poco antes de dejar el Fridericianum, Boston se empeñó en llevarme a una sala aparte, a ver *Sleeping Sickness* (La enfermedad del sueño), la extraña obra de un artista tailandés, Pratchaya Phinthong. Lo que allí en un primer momento creí encontrar fue una manchita negra apresada en el centro de un gran vidrio sobre una gran mesa. Pero cuando me acerqué vi que no era una manchita, sino que, según indicaba una pequeña placa, eran dos moscas tse-tsé, una fértil y su consorte estéril. En aquel instante –después vería muchas más rarezas– me pareció algo bien raro aquello, muy alejado de mi idealizado concepto de arte de vanguardia.

Pratchaya Phinthong, me dijo Boston, investigaba sobre el control ecológico de la mosca tse-tsé, que propagaba, por picadura, la enfermedad del sueño entre los humanos. Me quedé confuso, sin saber qué decir, pensando en gente que había conocido y que se comportaba de un modo igual a si les hubiera picado aquella mosca letal. (Vila-Matas, 2014:72)

Las pistas mantienen una relación con el misterio y son producidas como un antecedente para su resolución. (...). La condición de la pista es interesante porque una pista es diferente de la información y no es tampoco una forma del conocimiento. Es un entidad epistemológica porque actúa en el conocimiento, pero no puedes definirla más que como una pista. (Martínez, 2012:53)



Fig. 51 Disposición de la obra *Sleeping Sickness*, 2012.



Fig. 52 Detalle *Sleeping Sickness*

Título: *Sleeping Sickness*

Artista: Prtchaya Phinthong

Formato: Dos moscas

Localización: Primer planta Fridericianum

El material de trabajo de Prtchaya Phinthong no son las moscas sino el conocimiento adquirido tras un proceso de investigación que no lo hace evidente y categórico si no que lo deposita en forma de pista.

La propuesta de Prtchaya Phinthong a la invitación de Carolyn Christov-Bakargiev fue tan sencilla que la propia curadora quiso asegurarse de que no había perdido parte de la información. Esta artista propuso la gran idea a pequeña escala de visibilizar en un contexto internacional un problema de pequeñas dimensiones que contagia la enfermedad del sueño en 36 países del África subsahariana.

La obra llama la atención por su sencillez. *Sleeping Sickness* consiste en una pareja de moscas Tse-tsé, la hembra fértil pero el macho estéril. Se ha estudiado que la manera de exterminar a esta mosca, a parte de insecticidas que las mata pero resulta imposible acabar con la especie, es criar machos estériles alimentados a base de sangre putrefacta que provoca el aborto de sus larvas.

El visitante encuentra esta pareja de moscas en una vitrina iluminada junto a la ventana por la que podrían haber entrado y haber contagiado la enfermedad mortal. Con el tamaño reducido de la pieza, el espectador se siente atraído y sorprendido al ver de que se trata.

Al espectador le parecerá encontrar dos moscas en una exposición. Ese parecer responde a una lógica preestablecida que será rota por el razonamiento que incorpora el artista.

Poco antes de dejar el Fridericianum, Boston se empeñó en ver *Sleeping Sickness* (La enfermedad del sueño), la última obra de un artista tailandés, Pratchaya Phinthong. Lo que allí en un primer momento creí encontrar fue una manchita negra apresada en el centro de un gran vidrio sobre una gran mesa. Pero cuando me acerqué vi que no era una manchita, sino que, según indicaba una pequeña placa, eran dos moscas tse-tsé, una fértil y su consorte estéril. En aquel instante –después vería muchas más rarezas– me pareció algo bien raro aquello, muy alejado de mi idealizado concepto de arte de vanguardia. Pratchaya Phinthong, me dijo Boston, investigaba sobre el control ecológico de la mosca tse-tsé, que propagaba, por picadura, la enfermedad del sueño entre los humanos. Me quedé confuso, sin saber qué decir, pensando en gente que había conocido y que se comportaba de un modo igual a si les hubiera picado aquella mosca letal. (Vila-Matas, 2014:72)

La selección de esta obra por parte de la curadora responde a la relación con el misterio y su condición de antecedente a un conocimiento que está por llegar como dice Chus Martínez.

Las pistas mantienen una relación con el misterio y son producidas como un antecedente para su resolución. (...). La condición de la pista es interesante porque una pista es diferente de la información y no es tampoco una forma del conocimiento. Es un entidad epistemológica porque actúa en el conocimiento, pero no puedes definirla más que como una pista. (Martínez, 2012:53)



Fig. 53 Vista parcial de la instalación *Untilled*, 2012. Pierre Huyghe.

Título: *Untilled*

Artista: Pierre Huyghe

Formato: Intervención en el espacio

Localización: Parque Karlsaue, Kassel.

Para su participación en d(13), Pierre Huyghe construyó un extraño sistema de relaciones confusas que producían reacciones confusas en un caos programado. En el parque Karlsaue, dentro de su belleza afrancesada, se extendía una de las instalaciones más extensas e impactantes de la última edición de documenta. Su nombre era *Untilled*, en español sin cultivar, y el artista presentaba un lugar extraño, un estercolero misterioso diseñado con gran cuidado para transformar la ordenada naturaleza del parque en espacio en descomposición. Este recinto para la producción de humus estaba compuesto por una estatua de mujer cuya cabeza sostenía un panal de abejas, troncos apilados, bloques de hormigón, una aljofaina con agua putrefacta, plantas sicotrópicas y dos perros, uno de ellos con la pata rosa que daba un toque de color móvil al entorno.

Esta obra carecía de un sentido específico pero la entropía caótica parecía inverosímil en aquel parque. El espectador, más que a un mensaje, lo que accedía era a un cúmulo de sensaciones visuales, olfativas y sonoras producidas por la eclosión de la energía natural.

No habían pasado ni cinco minutos y ya estábamos en el sendero del parque que conducía a la instalación de Huyghe, un artista francés, según había empezado a explicarme Pim, difícil de clasificar. En cualquier caso, se trataba de un tipo que desde sus comienzos se había interrogado sobre las estrechas y ambiguas relaciones entre la realidad y la ficción y era, además, alguien a quien le gustaba con locura la gente que amaba el juego en todas las manifestaciones del arte. Adoraba a Dadá y a Perec y a Lousion Bobet (esto último era lo más raro, pues se trataba de un famoso ciclista al que él consideraba Dadá), y en realidad adoraba todo cuanto le sonara a imaginación desatada y desaforada capacidad de inventar. Le gustaba que la realidad se convirtiera en ficción y a la inversa y que no se pudiera distinguir bien entre una y otra. Llevaba ya Huyghe más de diez años, siguió diciéndome Pim, trabajando fuera de las estructuras del museo o de la galería, huyendo de todo lo convencional, y su arte parecía a veces emparentado con el del belga Maurice Maeterlinck. (Vila-Matas, 2014:141)

Investigar sobre el conocimiento requiere el esfuerzo de formular –a través de lógicas y lenguajes que superan las disciplinas- como es posible lo inextricable de las relaciones entre cosas, lenguaje, materia, forma, sentido. Esto supone explicar los términos, tanto de posibilidades como de circunstancias, en las que los principios que asocian lo animado con lo inanimado, o los objetos con la memoria, o los animales con otros animales, las semillas con el arte, o la teoría con la lógica de la política, o la poética con el conocimiento, ocurren. (Martínez, 2011:46)



Fig. 53 Vista parcial de la instalación *Untilled*, 2012. Pierre Huyghe.

Título: *Untilled*

Artista: Pierre Huyghe

Formato: Intervención en el espacio

Localización: Parque Karlsaue, Kassel.

Tanto por las dimensiones de las piezas como por la participación del artista en el comité de asesores, esta pieza se presenta como una de la más reconocibles de d(13) y cumple con los pilares fundamentales que le interesan a las curadoras.

Para su participación en d(13), Pierre Huyghe diseñó un extraño sistema de relaciones confusas que producían reacciones confusas en un caos programado. En el parque Karlsaue, dentro de su belleza afrancesada, se extendía una de las instalaciones más extensas e impactantes de la última edición de documenta. Su nombre era *Untilled*, en español sin cultivar, y el artista presentaba un lugar extraño, un estercolero misterioso diseñado con gran cuidado para transformar la ordenada naturaleza del parque en espacio en descomposición. Este recinto para la producción de humus estaba compuesto por una estatua de mujer cuya cabeza sostenía un panel de abejas, troncos apilados, bloques de hormigón, una aljofaina con agua putrefacta, plantas sicotrópicas y dos perros, uno de ellos con la pata rosa que daba un toque de color móvil al entorno.

Esta obra carecía de un sentido específico pero la entropía caótica parecía inverosímil en aquel parque. El espectador, más que a un mensaje, lo que accedía era a un cúmulo de sensaciones visuales, olfativas y sonoras producidas por la eclosión de la energía natural.

No habían pasado ni cinco minutos y ya estábamos en el sendero del parque que conducía a la instalación de Huyghe, un artista francés, según había empezado a explicarme Pim, difícil de clasificar. En cualquier caso, se trataba de un tipo que desde sus comienzos se había interrogado sobre las estrechas y rígidas divisiones entre la ficción y la realidad y era, además, la gente que amaba el juego de esas mismas divisiones del arte. Adoraba a Dadá y a Perec y a Louision Bobet (esto último era lo más raro, pues se trataba de un famoso ciclista al que él consideraba Dadá), y en realidad adoraba todo cuanto le sonara a imaginación desatada y desaforada capacidad de inventar. Le gustaba que la realidad se convirtiera en ficción y a la inversa y que no se pudiera distinguir bien entre una y otra. Llevaba ya Huyghe más de diez años, siguió diciéndome Pim, trabajando fuera de las estructuras del museo o de la galería, huyendo de todo lo convencional, y su arte parecía a veces emparentado con el del belga Maurice Maeterlinck. (Vila-Matas, 2014:141)

Investigar sobre el conocimiento requiere el esfuerzo de formular –a través de lógicas y lenguajes que superan las disciplinas- como es posible lo inextricable de las relaciones entre cosas, lenguaje, materia, forma, sentido. Esto supone explicar los términos, tanto de posibilidades como de circuitos, en los que se articulan principios que asocian lo animado con lo inanimado, o los humanos con la memoria, o los animales con el lenguaje, o los objetos con el arte, o la teoría con la lógica. Pero, en el conocimiento, ocurren. (Martínez, 2011:46)



Fig. 54 Sección de *Momentary monument IV*, 2012. Lara Favaretto

Título: *Momentary monument IV*

Artista: Lara Favaretto

Formato: Instalación de residuos

Localización: Parque Karlsaue, Kassel

Lara Favaretto, artista italiana conocida por sus instalaciones conceptuales que interactúa con el espacio donde se muestran, participó en documenta (13) con una gran aglomeración de residuos metálicos extraídos de vertederos y puntos de reciclaje apilados de manera caótica para potenciar su expresividad.

Momentary Monument IV era una inmensa montaña de ruinas industriales, de cuya autoría se hacía responsable Lara Favaretto. La monstruosa aglomeración de cuatrocientas toneladas de chatarra se encontraba algo más allá de la Hauptbahnhof y era vigilada por tensos guardianes que, ante la posibilidad de un más que previsible accidente (los niños eran sus víctimas más potenciales), procuraban que a nadie se le ocurriera trepar por aquella criminal montaña de hierro viejos afilados.

Con cierto desdén, Boston dijo que aquella obra, según el catálogo, trataba de la experiencia inestable que oscila entre lo duradero y lo pasajero, y para decir esto utilizó una voz metálica que desvirtuó despiadadamente la suya, lo que me hizo odiar aún más aquel conjunto momentáneo y monumental de escoria reunida por Favaretto. (Vila-Matas, 2014:201)

(...) Cuando una obra de arte es mirada atentamente se convierte, como en la meditación, en un ejercicio cada vez más abstracto, en pensamiento y en imaginación mientras que pensando, hasta donde la fenomenología de esa viscosa experiencia lo permita, la mente se funde con la materia, y lentamente, haciendo posible mirar el mundo desde el punto de vista del sujeto percibido, del sujeto imparcial, sino desde el llamado interior y el exterior de los objetos (en la ontología orientada a objetos) (Christov-Bakargiev, 2012b:43)



Fig. 54 Sección de *Momentary monument IV*, 2012. Lara Favaretto

Título: *Momentary monument IV*

Artista: Lara Favaretto

Formato: Instalación de residuos

Localización: Parque Karlsaue, Kassel

La obra de Lara Favaretto requiere del entorno para desplegar sus connotaciones y romper con la armonía constituida por la lógica racional de los entornos en los que expone sus piezas.

Lara Favaretto, artista italiana conocida por sus instalaciones conceptuales que interactúan con el espacio donde se muestran, participó en documenta (13) con una gran aglomeración de residuos metálicos extraídos de vertederos y puntos de reciclaje apilados de manera caótica para potenciar su expresividad.

A lo largo de su novela, Vila-Matas describe desde el afecto las obras que presenta excepto en el caso de Lara Favaretto que manifiesta su desagrado. Podríamos intuir, tanto por la descripción de *Momentary monument IV*, como por el mismo título, que la intención de la artista no dista mucho de los sentimientos que despierta en el autor.

Momentary Monument IV era una inmensa montaña de ruinas industriales de cuya autoría se hacía responsable Lara Favaretto. La construcción aglomeración de cuatrocientas toneladas de chatarra se encontraba algo más allá de la Hauptbahnhof y era vigilada por tensos guardianes que, ante la posibilidad de un más que previsible accidente (los niños eran sus víctimas más potenciales), procuraban que a nadie se le ocurriera trepar por aquella criminal montaña de hierro viejos afilados.

Con cierto desdén, Boston dijo que aquella obra, según el catálogo, trataba de la experiencia inestable que oscila entre lo duradero y lo pasajero, y para decir esto utilizó una voz metálica que desvirtuó despiadadamente la suya, lo que me hizo odiar aún más aquel conjunto momentáneo y monumental de escoria reunida por Favaretto. (Vila-Matas, 2014:201)

Tanto Christov-Bakargiev como Martínez coinciden en el interés por acceder al mundo desde

las manifestaciones artísticas, mirándolas detenidamente para extraer conclusiones que trascienden su apariencia.
(...) Cuando una obra de arte se convierte, como en la meditación, en un objeto abstracto, en pensamiento y en imagen, entonces, hasta donde la fenomenología de esa viscosa experiencia lo permita, la mente se funde con la materia, y lentamente, haciendo posible mirar el mundo desde el punto de vista del sujeto percibido, del sujeto imparcial, sino desde el llamado interior y el exterior de los objetos (en la ontología orientada a objetos) (Christov-Bakargiev, 2012b:43).



Fig. 55 Vista de *The refusal of time*, 2012. William Kentridge

Título: *The refusal of time*

Artista: William Kentridge

Formato: video-instalación

Localización: Almacén de la estación Central, Kassel

The refusal of time es una video instalación del artista William Kentridge que conjuga los legados de la industrialización y la herencia colonial a través de su investigación sobre el tiempo desde un enfoque relativista. Aplica sus estudios sobre Peter Galison, Albert Einstein y Henri Poincaré a la concepción del tiempo en la contemporaneidad basado en la instantaneidad y simultaneidad de las comunicaciones.

William Kentridge

Aún nos quedó tiempo para volver a la vieja estación, a un antiguo gran almacén de la misma, donde nos esperaba el proyecto *The Refusal of Time* (El rechazo del tiempo), del sudafricano William Kentridge. (...)

Dando por hecho que la obra de Kentridge me gustaría, empecé a ver *The Refusal of Time*, espectáculo en el que habían trabajado el físico Peter L. Galison y varios compositores (Philip Miller y Catherine Meyburgh), explosión de música, imágenes, sombras chinescas, con una máquina de memoria leonardesca que deslizaba al visitante en una dimensión épica y fabulosa, donde el tiempo acababa quedando anulado.

La narración kentridgeana, me fue apuntando Boston en voz baja, era una gran danza de sombras entre las que el artista –el artista en abstracto– aparecía y desaparecía, atravesando el espacio imaginario de mapas geográficos. Todo esto, según ella, había que leerlo como una reflexión sobre el tiempo que se refractaba al atravesar los lugares y las vidas de las personas y que se refractaba también en las distintas zonas de la Tierra, de las madrugadas a los atardeceres, hasta que se unía en un todo cósmico. (...)

Porque al final no haber podido seguir con fluidez el desarrollo de la obra y no haberla entendido me abrió muchas puertas; de hecho, fue beneficioso para mí, pues me permitió intuir que quizás las formas del arte se estaban modificando y cada vez se relacionaban de una manera más diferente con todo. (Vila-Matas, 2014:203)

Muchos de los artistas que conozco están aburridos de estar en una exposición solo con otros artistas siguiendo el estilo de <<salón>>. Lo que verdaderamente gusta a los artistas es entrar en contacto con físicos como Anton Zeilinger o con oceanógrafos como Emin Özsoy porque a ellos les inspira la ciencia y quieren compartir conocimiento. Lo hago por los artistas y no por la ciencia. El mundo del poder marca esas diferencias entre humanidades y ciencias físicas pero los artistas no. (Gludowacz, 2015)



Fig. 55 Vista de *The refusal of time*, 2012. William Kentridge

Título: *The refusal of time*

Artista: William Kentridge

Formato: video-instalación

Localización: Almacén de la estación Central, Kassel

El artista trabaja con profesionales de otros campos para expandir el rango fenomenológico del arte fuera del umbral de la ciencia o las humanidades. Como dice Christov-Bakargiev, algunos artistas están inspirados por la ciencia y quieren compartir el conocimiento y es a ellos a los que expone en d(13).

The refusal of time es una video instalación del artista William Kentridge que conjuga los legados de la industrialización y la herencia colonial a través de su investigación sobre el tiempo desde un enfoque relativista. Aplica sus estudios sobre Peter Galison, Albert Einstein y Henri Poincaré a la concepción del tiempo en la contemporaneidad basado en la instantaneidad y simultaneidad de las comunicaciones.

El espectador puntualiza en la cantidad de disciplinas a las que recurre el artista para construir su universo, conformando una red de sentidos que producen una lógica propia e incitando a una deriva interpretativa sin pretensiones concluyentes.

Aún nos quedó tiempo para volver a la vieja estación, a un antiguo gran almacén de la misma, donde nos esperaba el antiguo profesor de filosofía, el mismo que me rechazó (rechazo del tiempo), del que me había separado el tiempo. Allí me esperaba el profesor de filosofía, el mismo que me rechazó (rechazo del tiempo), del que me había separado el tiempo. Allí me esperaba el profesor de filosofía, el mismo que me rechazó (rechazo del tiempo), del que me había separado el tiempo.

pretensiones concluyentes. Me gustaría la obra de Kentridge me gustaría, empecé a ver *The Refusal of Time*, espectáculo en el que habían trabajado el físico Peter L. Galison y varios compositores (Philip Miller y Catherine Meyburgh), explosión de música, imágenes, sombras chinescas, con una máquina de memoria leonardesca que deslizaba al visitante en una dimensión épica y fabulosa, donde el tiempo acababa quedando anulado.

El espíritu de d(13) trata de articular otras formas de pensar desde la cohesión de conocimientos dispares para producir conocimientos menos pragmáticos pero más liberadores.

Cierre del tercer vértice: el modelo De Watzlawick

Tras haber establecido las simetrías entre curador/emisor y espectador /receptor apoyándonos en los modelos de las teorías de la comunicación de masas de Lasswell y Schramm, para cerrar este vértice destinado a las estrategias de algunos de los artistas de d(13), recurrimos al modelo de la comunicación humana de Watzlawick en el que establece cinco axiomas presentes en todo acto interpersonal. La particularidad de este modelo es que supera la distinción entre emisor y receptor para centrarse en la acción de comunicar. Ello nos sirve para analizar la obra artística como producto de un sujeto con intenciones comunicativas (el artista), y estudiar el tipo de mensajes que construye, diferentes a los que emiten los medios de comunicación u otros campos de conocimiento.

Hemos hablado de cuatro recursos utilizados por los artistas para configurar sus piezas: las referencias, las relaciones, el contexto y la ruptura con el orden establecido. Alternando estos factores, los artistas consiguen producir un objeto significativo que el espectador descifra incorporando un entendimiento nuevo. Los axiomas de Watzlawick están presentes en la intención del artista al configurar su pieza:

1.- Es imposible no comunicar

A lo largo de la investigación nos hemos referido en repetidas ocasiones al gesto conceptual, una acción que no tiene por que dejar rastro pero que con el simple hecho de manifestarse, comunica una intención. Reduciendo este factor al mínimo, encontramos matices que solo pueden ser justificados por la intuición inconsciente que los artistas han perfeccionado a lo largo de su trayectoria profesional.

Watzlawick sostiene que toda conducta de interacción tiene un valor como mensaje, y esto, aplicado a la creación artística, implica que la selección de un material, una tipografía o una paleta de color, aporta información sobre la voluntad del artista.

2.- Toda comunicación tiene un aspecto de contenido y un aspecto relacional

Por contenido entendemos aquellos mensajes que se adquieren de la interpretación de los signos compartidos, de las referencias que abren significados cognoscibles en su contenido. En este vértice hemos explicado los aspectos referenciales presentes en la piezas artísticas, pero tras ellos, encontramos los aspectos conativos que aluden a las conductas impuestas en el mensaje, esto es, el posicionamiento que toma el artista para presentar el mensaje.

A este último aspecto, Watzlawick lo llama metainformación, pues tanto el artista como sus receptores llegan a él desde un nivel superior a los datos dados a conocer. Podríamos decir que se refiere al enfoque que da de una información determinada, el tono inherente al discurso.

3.- La naturaleza de una relación depende de la puntuación de las secuencias de comunicación

Si bien es cierto que la respuesta directa del espectador al artista es difícil que suceda por ser un tipo de comunicación indirecta, este axioma nos sirve para hacer una mención a la iconología del intervalo, a la secuencia de los datos interrelacionados, respetando los ritmos internos y los espacios entre los elementos con los que trabaja el artista.

4.- Toda comunicación es digital y analógica

Cuando hemos analizado la influencia de la localización, hemos visto que el entorno de la pieza determina los sentidos de la misma, valores que no dependen del creador pero que éste se apropia para incorporar señales útiles para su entendimiento. La comunicación analógica, referida a la información no verbal, se suma a la comunicación digital que corresponde a los códigos cargados de significados.

5.- Todos los intercambios comunicacionales son simétricos o complementarios

Por último tenemos la simetría, que en la comunicación humana implica una igualación de la conducta y la complementaria, por la cuál un participante integra la conducta del otro. En el entendimiento de una obra artística también se dan estos intercambios, lo que supone la superación del gusto y reconocerse en la propuesta artística, bien sea por compartir la postura del artista, o por sentir que la perspectiva del artista complementa la visión del espectador sobre un determinado elemento de la realidad.

Recapitulación

El motivo que nos ha llevado a realizar esta investigación surge al considerar que el arte encierra conocimiento transmisible mediante el objeto artístico como dispositivo comunicacional. Ello nos ha servido para plantear una hipótesis protagonizada por los tres agentes que participan en el momento expositivo: el comisario, el espectador y el artista. La labor de cada uno se coordina con la de los otros posibilitando la emergencia de una <<tercera entidad>>, a la que llamamos conocimiento, y que funciona al relacionar los códigos propuestos por las artistas que participan en la exposición y los elementos que conforman el ambiente en el que se sitúa al espectador. El resultado de las relaciones establecidas por los artistas en sus obras, y por las comisarias en su ejercicio curatorial, es recibido por la comunidad de espectadores que acceden al relato desde su experiencia cognitiva. Esto implica que el sentido de la obra trasciende sus cualidades físicas como fenómeno para instalarse en el intelecto del sujeto como <<neúmeno>>.

A lo largo de la investigación, se ha abordado desde distintas situaciones la importancia de la relaciones en la configuración de un entramado que sustenta el sentido de las creaciones artísticas y curatoriales. Cabe decir que este sentido no pertenece a ninguno de los agentes, sino que se negocia y dialoga desde la interpretación de los receptores, por este motivo es tan importante la construcción de un lenguaje descifrable -ya sea el del artista o el del curador, para que el espectador pueda participar en este sistema de comunicación.

Desde esta postura nos hemos enfrentado a una serie de objetivos que, en última instancia, buscan el reconocimiento de la faceta creativa de cada uno de los agentes y su labor compartida para redefinir los valores socioculturales dominantes. Dicho de otro modo, el carácter político del arte descansa en el acto compartido (por el artista, el comisario y el espectador) de imaginar el mundo tomando otros referentes.

Para justificar nuestra hipótesis, hemos construido un modelo de estudio basado en la posición que toman el artista, el comisario y el espectador en relación a la exposición colectiva respaldada por una intención curatorial; en cuanto modelo, asumimos que artista y comisario elaboran un discurso coherente y justificado destinado a un colectivo, a *otros*.

Nuestro modelo está representado por un poliedro cuyas aristas están definidas por vértices correspondientes a cada uno de los agentes situados en planos de convergencias transversales, y convergen en la emergencia de la tercera entidad, análoga a la intención de Carolyn Christov-Bakargiev en su edición de *documenta*. Cabe incidir en el carácter prototípico de esta estructura en la que cada uno de sus vértices han sido definidos de acuerdo a la tendencia en la producción artística

contemporánea, reflejada en dOCUMENTA (13), motivo que nos ha llevado encontrar en esta exposición un paradigma de exposición y prácticas contemporáneas pues recoge fórmulas de creación, exposición y recepción repetidos en el circuito del arte contemporáneo.

El primer vértice corresponde al ejercicio curatorial de estructurar la disposición de las piezas, coordinar los contenidos e inducir al cuestionamiento de la realidad convenida culturalmente. El segundo vértice está dedicado a la participación ideal que se espera del espectador para acceder al conocimiento del arte, parte de la experimentación por la que aprehende el sentido puesto en juego, necesario para cuestionar aquellos valores que revisan las artistas. El último vértice consiste en la aplicación práctica de nuestra hipótesis para demostrar cómo las artistas generan sentido estableciendo relaciones significativas con los elementos que trabajan.

Si hemos considerado dOCUMENTA (13) como paradigma en la producción artística contemporánea es por su condición de exposición quinquenal, cuyo objetivo es recoger las manifestaciones artísticas de la actualidad, y por el trabajo realizado por su curadora, quien ha articulado los focos de interés socio-políticos y ha visibilizado investigaciones procedentes de campos de conocimiento distantes de la maquinaria productiva.

La edición decimotercera de documenta (2012) se ha caracterizado por un registro minucioso de las manifestaciones contemporáneas en arte e investigación (asignando una presencia destacada al conocimiento menos pragmático en términos de producción), sin desatender la herencia de documenta incluyendo referencias a otras ediciones. El universo de sentido construido por Chrisvo-Bakargiev escapa del concepto, de la lógica antropocéntrica, de la estructura categórica y de los discursos dogmáticos. Para ello recurre a ámbitos de conocimientos no relacionados, *a priori*, con el arte contemporáneo pero que, poniéndolos en relación al servicio de la creatividad, amplíen las posibilidades contestatarias del arte.

dOCUMENTA (13) supera el arte político basado en conceptos estancos como los de Tania Bruguera o Santiago Sierra, por el contrario se decanta hacia manifestaciones que propician otras formas de *entender* el mundo como sucede con las propuestas de Jimmie Durham o Susan Philipsz. No existe una trayectoria establecida, tan presentes en exposiciones institucionalistas que trazan un recorrido lineal del que no puedes escapar. Tampoco se limita a la visión de los conflictos desde la perspectiva humana, muestra la visión de los glaciares de Tacita Dean en Afganistán o las manzanas que Korbinian Aigner pintó y recolectó en el campo de concentración. La comisaria demuestra un interés por explorar la parte menos mediatizada de la cultura y para ello se apoya en el conocimiento producido por otras investigadoras.

A lo largo de la investigación, hemos incidido en repetidas ocasiones en la hegemonía de una realidad estipulada socialmente y dominada por un sistema hegemónico. Esta esfera de *lo real* a la que nos referimos se construye por la consolidación de relatos que asumimos como verdaderos debido a su legitimación y perpetuación de discursos que contribuyen a su afianzamiento. La literatura, el arte, los medios de comunicación

o el cine son algunos de los mecanismos en los que se basa el poder para extender su influencia. También hemos hablado en repetidas ocasiones de la intersubjetividad, proceso por el cual el conjunto de individuos que conforman una comunidad comparten sus conocimientos en el mundo de la vida, entramado de actos sociales, culturales e individuales de los que el sujeto no puede liberarse.

Desde esta perspectiva, los paradigmas son sistemas de referencias conglomerados en una misma unidad que sirven para identificar una serie de cualidades de un determinado contexto. Un paradigma es un convenio, una representación ajustada a sus formas, un discurso consensuado que tiene la cualidad axiológica de integrar o excluir fenómenos.

En cuanto discurso oficial, los paradigmas se fundan con la sucesión de relatos que lo legitiman, bien sean por medio de artículos, entrevistas, libros, tesis doctorales o cualquier forma de difusión mediática. El nacionalsocialismo alemán no habría llegado a cometer la desbaratada cantidad de crímenes si no hubiese sido por ser conscientes de que *una mentira repetida adecuadamente mil veces se convierte en una verdad*¹¹⁵. Una mentira o cualquier enunciado que se repita adquiere el rango socio-cultural de verdad y la verdad sirve para excluir, para diferenciar y denostar.

Este breve inciso nos sirve para aclarar brevemente el motivo por el que realizar una investigación sobre documenta, legitimada por la comunidad académica, contribuye a la consolidación del paradigma como también lo hace Enrique Vila-Matas, con sus más de 30.000 ejemplares vendidos y la traducción a 32 idiomas distintos. Invitar a ocho escritores¹¹⁶ a realizar una residencia literaria en un restaurante chino es una buena forma para comenzar a construir un paradigma, también lo son la ingente cantidad de artículos publicados, de post en blogs, de *tweets* o las 2.778 fotografías en Instagram, sin olvidarnos de las experiencias transmitidas por los 904.992 visitantes¹¹⁷.

Tomando la voz de Vila-Matas hemos podido respaldar esta investigación dadas las detalladas descripciones de las obras que vio, las reflexiones que le suscitaron y los datos que aporta en el transcurso de la novela. En cada uno de los capítulos o vértices de esta tesis, los fragmentos del libro son imprescindibles para articular el análisis utilizándolas con distintas funciones. En el primer vértice se recogen los fragmentos referidos a la contextualización de documenta, nos sirven para introducir al lector en la historia de la exposición y demostrar los cambios que ha incorporado la comisaria en la última edición. Una vez enmarcada d(13), pasamos a la demostración de sus innovaciones¹¹⁸ desde la perspectiva de este particular espectador. En el segundo

¹¹⁵ Frase atribuida a Joseph Goebbels, ministro para la Ilustración y propaganda Nazi.

¹¹⁶ Etel Adnan, Mario Bellatin, Marie Darrieussecq, Aaron Peck, Atil Rahimi, Adania Shibli, Enrique Vila-Matas y Alejandro Zambra

¹¹⁷ El número de visitantes de dOCUMENTA (13) supera con creces la ediciones anteriores como puede verse en la página oficial de documenta.

¹¹⁸ Las innovaciones más destacadas de d(13) han sido: la ausencia de concepto, una ruptura con la lógica antropocéntrica, la pluralidad de discursos y una estructura deslocalizada. En este último apartado, abriremos un debate sobre el formato de esta edición de documenta que destila ciertos destellos en los que podemos apreciar como el discurso de la curadora se agota en el desarrollo de la muestra.

vértice nos hemos centrado en las reflexiones de Vila-Matas como espectador *emancipado* o *activo*, profundiza en aspectos que consideramos apropiados para cualquier espectador que decide dialogar con las producciones artísticas contemporáneas.

Dado el carácter experimental del último capítulo, en este último apartado nos sirven para articular una trama de sentido que, como la tercera entidad de nuestra hipótesis, emerge de la conjunción de los tres elementos puestos en relación: obra del artista, experiencia del espectador e intenciones de las comisarias.

* * *

El desarrollo de esta investigación, enmarcada en el ámbito de estudio de las bellas artes, debe ser entendido como el trazo de una cosmología de distintas formas de conocimiento basada en los fundamentos que hacen de documenta (13) un paradigma en la producción artística y curatorial contemporánea, debido principalmente a su carácter holístico y *a-lógico*. Con la finalidad de dibujar esta estructura rizomática, hemos tomado la voz de Enrique Vila-Matas en su libro *Kassel no invita a la lógica* para conducir la investigación, debido al tipo de literatura que utiliza a camino entre la crítica de arte y los artículos de opinión, siendo conscientes en todo momento de que el montaje textual es una de las muchas formas posibles de reconfigurar el relato del autor.

Un paradigma

Arriesgarse a calificar como paradigma de arte contemporáneo una exposición solo es posible si se trata de una muestra internacional con vocación ecuménica, y justificando el calificativo desde una detallada investigación. Así ha sido nuestro caso: hemos tomado la última edición de documenta porque, además de mantener los principios con los que surgió de catalogar las prácticas artísticas de cada periodo y ensalzar el arte como lenguaje internacional, su discurso engloba de forma concisa fórmulas de creación análogas a pesar de su lejanía.

Desde el comienzo de la investigación nos hemos basado en los cuatro estados sobre los que se cimenta documenta¹¹⁹ transformados en cuatro grandes principios de actuación: una <<estructura holística>> que recogen <<múltiples disciplinas>> para abordar desde un <<carácter no-logocéntrico>> una <<actitud escéptica>> frente a la realidad consensuada.

Estructura holística:

En la última década se han multiplicado propuestas y creaciones artísticas que escapan del transcurso lineal de los contenidos, optando por una estructuración concebida desde el *todo* donde las partículas que lo componen ensanchan sus cualidades mediante las relaciones entre ellas sin restringirse a la fragmentación de sus contenidos.

¹¹⁹ *Estar sobre el escenario, Escapar, Estado de esperanza y Estado de sitio.*

Esta cualidad es de gran importancia en el ejercicio curatorial pues marca una diferencia sustancial en la disposición de las piezas; las exposiciones estándar, ya sean artísticas o de cualquier otra temática, están articuladas en función de un recorrido establecido por los segmentos de cada pieza expuesta, a diferencia de las exposiciones ideales¹²⁰ a las que nos hemos referido en este trabajo donde las piezas dialogan entre sí por deliberación del curador.

Múltiples disciplinas:

La curadora de d(13), consciente de que la tendencia en las prácticas artísticas más contemporáneas evitan las estructuras racionales, indaga en sus motivos para demostrarle a los visitantes de documenta que ésta, no solo es una actitud contestataria al orden político que sustenta nuestra civilización. También reconoce que la tendencia hacia el pensamiento holístico se puede encontrar en otros campos de conocimiento donde se han asumido las sinergias como metodologías que enriquecen los procesos de investigación. De esta manera ha pretendido demostrar que su resultado es una evolución previsible cuando se tiende la mano a otras disciplinas para trabajar juntas. La muerte de la autoría, tan presente en los sectores culturales de la última mitad del s. XX, ha dado paso a la multidisciplinareidad. Una vez que la autoría ha sido desmitificada, los creadores han descubierto las posibilidades de la colaboración con otros campos y Christov-Bakargiev ha sabido difundirlo internacionalmente, diseñando una exposición que reúne a investigadores de procedencias y formaciones bien distintas como hemos analizado en el capítulo primero.

Por el contrario, en esta amalgama de teorías, saberes y procedimientos mostrados en la edición de documenta del 2012, existe una brecha en la que el espectador llega a confusión debido a su amplitud. Como en repetidas ocasiones expone Christov-Bakargiev, esta muestra es inabordable, haciendo difícil que un espectador relacione las obras con las teorías que respaldan sus intenciones.

Carácter no-logocéntrico:

En el capítulo primero hemos introducido al lector en las teorías del objeto, corriente de pensamiento que aúna distintas ramas de las ciencias sociales y humanas para tratar de estudiar los fenómenos del mundo, desplazando al ser humano del centro de estudio. La comisaria de dOCUMENTA (13) ha introducido esta corriente de pensamiento como brazo filosófico de la muestra desde la que articular el resto de investigaciones.

Una de las particularidades destacables de la decimotercera edición de documenta es el desplazamiento del sujeto humano en el pensamiento antropocéntrico. La directora tenía especial interés en el proyecto de Guillermo Faivovich y Nicolas Goldberg que consistía en trasladar el meteorito (El Chaco) más grande que perdura en la Tierra

¹²⁰ A lo largo de la investigación nos hemos referido a un tipo de exposiciones muy concretas, esas que funcionan como un conjunto o un <<todo>> respondiendo a las necesidades significativas de las obras expuestas y relacionadas entre sí por el discurso de la curadora.

desde Argentina a la plaza del Fredericianum, no con la intención europocentrista de atraer el interés internacional, sino por poner en tela de juicio la propiedad de un objeto cósmico. El sentido que encarnaba el meteorito, superaba la materialidad del mismo y hacía referencia a la posibilidad inherente en los objetos para conocer el mundo que hemos construido, principio no-logocéntrico que reinaba en aquella documenta.

Este matiz en la organización del material, cuyos focos son los objetos, da pie a confusión entre los espectadores, pues no solo tratan de disfrazar la importancia de rechazar el poder del curador o curadora en el dispositivo expositivo tras un discurso conceptual del que pretenden rehuir, sino que también provocan un estado de confusión a aquellos espectadores que no están correctamente informados sobre la tendencia en la filosofía continental.

Actitud escéptica:

Atendiendo al carácter holístico del entramado de dOCUMENTA (13) cabe esperar que los tres principios anteriores estén coordinados entre sí para inducir a un estado general: el cuestionamiento del mundo en el que vivimos. Lo que le interesa a Carolyn Christov-Bakargiev es que los visitantes de la exposición adopten posiciones nuevas desde las que habitar el mundo entendiendo éste como un conjunto de relaciones convenidas históricamente. Por eso podemos ver en la exposición dos moscas minúsculas depositadas en una urna (*Sleeping Sickness*), o pensar en la idea de Europa a través de los objetos seleccionados por Jimmie Durham.

Si la curadora trata de generar un posicionamiento escéptico frente a las construcciones sociopolíticas, está induciendo a una postura dogmática de la que el espectador no puede alejarse para comprender el sentido del proyecto d(13). Esto genera un cortocircuito entre nuestra hipótesis inicial en la que el curador debe eludir su capacidad legitimadora a través del dispositivo expositivo y la intención de Christov-Bakargiev de que los espectadores habiten el mundo de una determinada manera.

Nuevos horizontes para la crítica de arte

Tras el boom que experimentó la crítica de arte en la década de los ochenta en España, comenzó su retroceso hasta llegar a nuestros días una disolución de la profesión que como desarrolla Peio Aguirre en su libro *La línea de producción de la crítica* (2015), está más vinculada al mercado que a la valoración de las prácticas artísticas. La crítica ya no participa en la creación de la esfera pública, en su defecto, los artículos de opinión sobre arte en periódicos y suplementos están más interesados en difundir artistas y sus exposiciones que activar un diálogo cultural.

La tradicional crítica de arte ha perdido sus foros de presencia y sus protagonistas han pasado a ocupar otros terrenos alterando el sistema del arte. La escasa relevancia del arte en la prensa ha obligado a los críticos a ocupar otros puestos en jurados de certámenes, comisariado de exposiciones, asesoría y otras posiciones quedando un vacío en la actividad crítica del campo artístico. Eso a provocado que la escasa

presencia de debate público sobre arte haya caído en manos conservadoras como asegura Minguet Batllori:

La crítica de arte en los periódicos ha singularizado su vertiente más conservadora, negando cualquier atisbo de vinculación entre arte y política, apostando por lo supuestamente seguro y eliminando la disparidad de voces en los medios de información. (Minguet, 2010)

Si a esta perspectiva le sumamos la opinión de Peio Aguirre cinco años después

La crítica no es ya de ningún modo la instancia legitimadora que hacía del criterio un elemento basculante de las cosas, sino el instrumento por el cual la publicidad y la propaganda mediática se abren camino. Es gracias a ello que la crítica cumple su cometido en la esfera de la publicidad, cuando se apela asiduamente al poder del crítico, se olvida que ese poder no le pertenece, sino que emana de esa esfera en la que él o ella son meros instrumentos. (Aguirre, 2015)

el panorama se presenta desalentador. La crítica de arte ha entrado en un esfuerzo tautológico por asegurar su futuro, centrándose en sus deontología más que en su función dentro de la esfera pública.

El trabajo que Enrique Vila-Matas lleva haciendo desde la década de los setenta está marcado por el riesgo, eso le permite la libertad que le caracteriza, probando en cada uno de sus textos nuevas formas de enfrentarse a la literatura. Así sucede con *Kassel no invita a la lógica* (2014b) donde pone en marcha un mecanismo de reflexión acerca del arte contemporáneo más cercano a la crítica del arte que, como hemos visto, los propios críticos. Para el autor, otro elemento que dota de libertad a los creadores es perder las teorías y pone como ejemplo a los críticos que *saben lo que está bien y lo que está mal* (Vila-Matas, 2014b). Por el contrario, considera que la postura ideal de la crítica sería la duda frente a la sujeción de teorías dogmáticas, utilizar la indecisión como postura ante la vida pues ello amplía la variedad de caminos. (*Ibid.*)

Después de haber profundizado en los principios de documenta (13), de haber dialogado con las reflexiones escépticas de Enrique Vila-Matas como espectador emancipado que visita Kassel y nos presta su ideario, tras haber citado ejemplos en la creación artística que establecen la duda como motor de pensamiento, esta postura no nos resultará sorprendente. Trasladar la indecisión a un campo tan dogmático como es la crítica de arte es otro de los riesgos a los que se enfrenta el autor. Una nueva perspectiva desde la que abordar la crítica y que queda plasmada durante la narración en *Kassel no invita a la lógica* (Vila-Matas, 2014a).

Mediante la ironía y la falta de solemnidad constante en la trayectoria de Enrique Vila-Matas, nos acerca de manera humilde y verdadera al arte contemporáneo. Sus lectores, familiarizados o no con el arte actual, se pasean con el autor por el quinquenal epicentro del arte sin necesidad de conocer teorías u artistas. El autor consigue reconciliar a los ciudadanos con el arte por utilizar una mirada limpia de prejuicios y hablando con mucho cariño de los artistas. Existe una sensualidad que

atrae al lector y le mantiene atento durante sus páginas, en sus matices ordinarios (como las sandalias doradas de las que hablamos en el primer apartado del segundo vértice) descansamos de profundas reflexiones (*Sugerir o inspirar ideas*, 2.2.2) o sentimos el mismo impulso que el protagonista cuando recuerda la brisa invisible de Ryan Gander.

Que *Kassel no invita a la lógica* (Vila-Matas, 2014a) o *Marienbad Eléctrico* (Vila-Matas, 2016) puedan considerarse una nueva fórmula para la crítica de arte, se debe a la opinión personal del autor sobre la necesidad de una crítica basada en la duda, a su rechazo a las teorías dogmáticas que delimitan las posibilidades imaginativas y a su falta de conocimiento sobre arte, estado liberado de prejuicios. Su distancia respecto al campo le facilitaba un paseo distendido abierto a la interpretación, se permitía la libertad de comentarlo todo como si no lo hubiera visto nadie¹²¹, estaba viendo algo que podía ver después. En una entrevista el autor cita a Duchamp para referirse a su paso por DOCUMENTA (13), *eres tú el que hace el cuadro* (Vila-Matas, 2014b).

La particularidad de este formato para la crítica de arte reside, no solo en la fórmula narrativa edulcorada por la ficción, sino por la ausencia de prejuicios o teorías que por un lado alejan a los lectores y por otro elude la curiosidad inmaculada de un espectador emancipado o activo que no exige al artista cumplir con unas expectativas pautadas. El tratamiento de la espectadora que hemos propuesto en esta investigación es aquel que abre al diálogo y la interpretación más que su juicio, acercarse a las propuestas artísticas desde la curiosidad ya que desde esta posición se pueden ver muchas más cosas, te permite imaginar.

En su última obra, Vila-Matas escribe que *todas las artes, sin excluir las visuales, nacen y terminan en una zona invisible* (2016:25) y ello adquiere un valor especial en el marco de esta investigación en la que hemos sostenido que, dada la repartición del poder de la curadora con el artista –resguardando su discurso y con el espectador –atendiendo a su voz, se genera un sistema de comunicación que permite la emergencia de una tercera identidad o un entendimiento compartido y deslocalizado. La novela *Marienbad eléctrico* (2016) consolida un tipo de literatura propia del autor, iniciada en la colaboración con Sophie Calle (*Exploradores de abismos*, 2007), donde recurre a su reconocimiento como literato para reclamar públicamente el territorio de la interpretación autónoma de los espectadores. El protagonista de sus obras, como visitante, se empodera reconociendo su agencia compartida con el curador y el artista en la configuración de la muestra de arte. El novelista Enrique Vila-Matas construye al espectador “Enrique Vila-Matas” de d(13) o *Splendide Hotel*, un tipo de visistante que encarna y difunde una postura nueva desde la que enfrentarse a la experiencia del arte contemporáneo, un espectador emancipado capaz de contribuir en la difusión de perspectivas disidentes asignadas tradicionalmente al artista y, en los últimos siglos, a los curadores.

¹²¹ En el último capítulo, cuando relacionamos la información de la obra expuesta con la experiencia del autor y la intención de la curadora, encontramos en ciertos casos información, si no contradictoria, un tanto distorsionada. Eso se debe a que el autor prefería dialogar con la obra sin que intermediasen las cartelas o cualquier información precedente.

Conclusiones según los vértices

Durante el desarrollo de la investigación hemos trabajado con tres entidades prototípicas de las que nos hemos valido para proyectar un poliedro teórico, siendo conscientes de que su función pragmática depende de multitud de circunstancias que alteran sus características. Sin embargo, trabajar sobre un modelo ideal, permitirá en el futuro adecuar¹²² la información extraída a casos concretos.

Por qué llamar curador si queremos decir creador.

En primer lugar abordaremos la paradoja del organizador de exposiciones estándar y el curador de dispositivos. Si bien es cierto que toda exposición encierra un discurso al conjugar piezas significativas en el orden social, lo que mueve esta tesis es el relato extraoficial que hace posible la consolidación de nuevos regímenes cognitivos disidentes al dominio de lo real. Las exposiciones que nos interesan son aquellas con las que, lejos de perpetuar construcciones históricas, vierten visiones subversivas alterando la configuración intersubjetiva de la comunidad.

Antes de desglosar las cualidades del curador como incentivador de interpretaciones, debemos esclarecer el uso que hemos hecho del término exposición. Actualmente, la figura del curador de exposiciones ha conseguido arrebatarse el protagonismo al crítico de arte, superando en este movimiento la relevancia del teórico. En la mayoría de los casos, las curadoras proceden de una formación en historia del arte pasando a ser una de las salidas profesionales más conocidas en estos estudios. Este factor se debe a los conocimientos historiográficos del campo y a sus herramientas metodológicas. Si basamos el diseño conceptual de una exposición en el orden de la historiografía, en tanto que se trata de una ciencia, el producto tenderá a basarse en una concatenación de obras, justificadas por datos de relevancia estipulada y desplazando la creatividad al terreno de la ambientación. Exposiciones de gran repercusión mediática como Hopper en el museo Thyssen, Bjork en el Moma o Dali en el Pompidou, ofrecen al público una serie de datos y referencias que aumentan el conocimiento concreto sobre un artista, o una tendencia. Estas grandes muestras institucionales, pretenden atraer al mayor público¹²³ posible, neutralizando sus particularidades en las salas, a través de unos códigos¹²⁴ respetados por los visitantes. Tras la formación¹²⁵ recibida en la escuela Saint Martins de Londres, conocida por el pragmatismo de sus enseñanzas en ámbitos creativos, pude comprender que los aspectos técnicos de la exposición, están

¹²² Esta investigación nos ha servido para establecer un punto de partida que cimente las bases para continuar la investigación enfocada a las particularidades de cada uno de los tres agentes que sustentan la producción del conocimiento basado en el arte.

¹²³ El público en singular es la masa referida a la cultura de masa, a esos visitantes que interesan por haber comprado la entrada y justificar los presupuestos en las políticas culturales.

¹²⁴ Por códigos entendemos todos aquellos comportamientos de los visitantes en el museo como su movimiento lento por el espacio, el nivel de voz, la distancia respetada con las piezas, la información en las cartelas o audio guías y los flujos establecidos.

¹²⁵ Con el fin de iniciarme en el estudio de comisariado de arte realicé una serie de cursos de especialización en comisariado de arte: *Introduction to curating art* y *How to become an Independent curator*.

enfocados a la percepción aséptica de las obras basándose en el análisis de los flujos de visitantes.

Como íbamos diciendo, las exposiciones a las que nos hemos referido son aquellas que alteran el orden lógico de los datos, generando productos del conocimiento y revirtiendo su poder contra el mecanismo de la realidad. Por ello, la formación en historia del arte del comisario, no asegura el carácter político de su práctica, el curador requiere de otras cualidades para encontrarse con el público. Después del detallado análisis de dOCUMENTA (13), podemos postular que una comisaria comprometida con la esfera pública debe:

-Reconocer a los visitantes o participantes como individuos autónomos con respuestas independientes.

Hemos recogido en el capítulo dos la investigación referente a la postura que debe tomar una espectadora curiosa para que sea posible la emergencia del conocimiento. Eso nos ha llevado a explorar en la literatura referida a la percepción y a los espectadores, de donde hemos extraído la tendencia en las empresas culturales desde los principios del capitalismo cultural previsto por Adorno y Horkheimer (1944) en su capítulo sobre la industrias culturales.

Un comisario, a diferencia de un gestor, debe intuir e interpretar para poder ejercer de forma creativa su trabajo. Por este motivo hemos hecho hincapié en que en el ámbito del pensamiento crítico, una curadora no solo debe conocer la materia de la exposición, sino esforzarse por aportar una lectura nueva sobre los temas trabajados.

-Respetar el valor interno de cada obra de arte expuesta.

Conocer el arte contemporáneo y sus procesos forman parte de la investigación que respalda la labor del curador, motivo que ha servido para que los historiadores se adueñen de esta profesión. Pero una vez disueltos los límites de la creación artística, el curador se empodera de la legitimación del arte: aquello que incorporado con coherencia y justificación en una exposición enmarcada en el circuito del arte, pasa a ser concebido como tal.

La hegemonía de los curadores debe ser entendida como brazo armado de las políticas artísticas, por lo tanto es en la colaboración equidistante entre comisarios y artistas, como dos profesionales que se conectan para trabajar juntos con objetivos compartidos, donde puede encontrarse una manifestación de índole innovadora.

Las curadoras deben aceptar su condición de agentes creativos cuyo medio de expresión es la disposición de los objetos, son los profesionales de las relaciones. Ya que las relaciones se producen desde el interior de los objetos, como nos ha enseñado la ontología orientada a objetos, el ejercicio curatorial requiere del análisis de las piezas que van a ser ensambladas respetando sus cualidades sin alterar su código.

-Generar la posibilidad de que dialoguen entre sí.

El trabajo de las comisarias es establecer lazos, bien sea entre agentes para la creación de un encuentro artístico, o entre las manifestaciones de esos agentes. En la red de tramas y nudos se genera un entramado de sentido y de significados que entran en circulación pública.

Conectando las creaciones de las artistas se produce un diálogo que funciona como la metáfora, de las entidades expuestas surge una tercera entidad que no pertenece a ninguna de las anteriores pero dependiente de ellas. En este proceso juega un papel imprescindible la interpretación del espectador, el diálogo se establece con las preguntas del sujeto hacia el artista y el comisario.

La necesidad de nombrar a colectivos para homogeneizar sus prácticas

Que un comisario, artista o biólogo planteen una exposición, es inmanente a su carácter investigador. Todo profesional enfocado a la investigación debe finalizar su trabajo exponiendo a un colectivo sus resultados. Las exposiciones tienen tantos formatos como metodologías utilizadas en su tarea, la diferencia es la manera que tienen de disponerse los datos en función del objetivo que se pretenda conseguir.

Definir el resultado por el campo de estudio al que pertenece resulta reduccionista y acota su rango de difusión al filtrarse por las expectativas que despierta la denominación del contenido. Es cierto que la mayoría de exhibiciones enmarcadas en el contexto científico se caracterizan por su faceta divulgativa pues en definitiva, su misión es difundir conclusiones empíricas. En el caso del arte, al tratarse de productos simbólicos, la definición del contenido resulta más farragosa, especialmente en aquellas cuya temática no se define en términos categóricos.

Uno de los objetivos de esta investigación era comparar las analogías entre las prácticas artísticas y curatoriales, entendiendo ambas como estructuras para la proposición de nuevos relatos. En el primer capítulo hemos definido el trabajo de las comisarias como un acto creativo que induce a nuevos pensamientos y en el tercer capítulo hemos recurrido a una fórmula artística para inducir el conocimiento mediante las relaciones de la misma manera que trabaja una curadora, articulando sentidos. Si el capítulo tercero puede ser considerado un ejercicio curatorial, los contenidos conceptuales desarrollados en el primer capítulo son aplicables a la práctica artística.

En esta investigación hemos tratado de demostrar la capacidad creativa que exige la producción, organización y recepción del arte, igualando responsabilidades en los agentes partícipes en cuanto que el arte contemporáneo se basa en discurso y coherencia, a diferencia de otros regímenes escópicos basados en la complacencia de la mirada.

Artista/Curador: entre el dispositivo y el sistema de comunicación.

Reivindicar el trabajo del comisario como practica comparable a la del artista, confabula una imagen en detrimento del primero por lo que nos obliga a justificar detenidamente las características del discurso artístico en pos de un esclarecimiento que haga justicia para con el artista. A pesar de que cada uno de ellos afronta su praxis desde la investigación, sus poéticas son bien distintas, definidas tanto desde sus motivaciones como por sus objetivos. Mientras el artista trabaja desde la imaginación con libertad temática y productiva, la curadora se ve limitada por los intereses de la institución que solicita su servicio por un lado y el índice de extorsión en las expectativas que una comunidad puede tolerar e incorporar. En relación a la comunidad: los primeros construyen comunidad en el momento en que proponen un lenguaje y normas comunes de participación, los segundos están supeditados a ella, deben atender a sus formas de expresión social.

Si bien es cierto que el comisario tiene la varita mágica con la que legitima a los artistas, éste tiene que ser aceptado por el circuito institucional, quien le exige una justificación consciente de las obras seleccionadas, sujeta a los intereses de una comunidad. Por el contrario, el trabajo del artista está basado en decisiones personales autónomas en sí mismas más allá de argumentaciones o justificaciones.

Esta diferencia entre la libertad del artista y la labor del comisario recae en la imaginación del primero y en la fundamentación del segundo, por ello debemos reconocer que la formación académica (en Arte o en Historia del Arte) facilita las herramientas metodológicas para cada tipo de práctica.

Entre los círculos de artista visitados¹²⁶ durante el periodo de esta investigación he podido encontrar un debate extendido sobre los límites entre la labor del comisario y la imaginación de las artistas; estos últimos muestran su recelo cuando los comisarios tratan de imponer sus discursos al potencial interpretativo del mensaje transmitido por las piezas expuestas. A este respecto, cabe exponer dos planteamientos:

-La comisaria no es la artista, por lo tanto la selección de las obras debe ser justificada a priori para evitar que las piezas sean modificadas con la intención de encajar.

-El artista que desea participar en una exposición debe respetar la autonomía de su obra, abierta a múltiples lecturas, una vez finalizada sin perder esta la decisión final de participar en una exposición que pueda alterar significativamente el sentido de sus mensajes.

Otro factor a considerar dado el planteamiento que hemos hecho de las prácticas artística, es la diferenciación entre la imaginación y la subjetividad. Uno de los motivos que ha llevado a diferenciar las vanguardias de las últimas tendencias en arte contemporáneo es la superación de la subjetividad del artista plasmada en sus obras. Desde la aceptación de la mirada particular dirigida a la globalidad de la realidad.

¹²⁶ Residency Unlimited (Nueva York), Real Presence Belgrade (Belgrado), Atelier en sala de Arte Joven (Madrid) y L'Estruch (Sabadell).

Si hemos sostenido a lo largo de la investigación que una exposición es un dispositivo de conocimiento compuesto por tres agentes, es porque el concepto que maneja Foucault, guarda gran semejanza con la teoría del acto comunicativo de Lasswell y, por lo tanto, con el resto de modelos que surgen a raíz de ella. Ambos comparten la cualidad de sistema pero divergen en sus aplicaciones. Sobre estos contenidos podemos extraer las siguientes conclusiones:

-Toda exposición es un sistema que entraña el conocimiento al que pueden acceder los públicos, a diferencia de otros tipos de sistemas encriptados que funcionan a espaldas de los colectivos sociales hacia los que van dirigidos.

-Dado que la exposición funciona mediante elementos cargados de significados (el que les dan los artistas, la sociedad y el mercado), podemos decir que no existen diferencias entre una propuesta artística y una propuesta curatorial pues el ejercicio del artista es reconfigurar el significado del material con el que trabaja (sean estos trazos pictóricos, materiales escultóricos o conceptos) con el fin de transmitirlo.

-Para poder denominar dispositivo de conocimiento a una obra de arte o a una exposición, es imprescindible que en cualquiera de sus propuestas los espectadores tengan acceso a los códigos de entendimiento. De otra manera, el sentido que permanece oculto sella las posibilidades de diálogo imponiendo discursos rígidos.

-Para finalizar, manifiesto mi interés por iniciar una investigación sobre aquellas prácticas artísticas que trabajan con curadores y discursos expositivos como material principal, no como forma de crítica institucional, sino para explorar las posibilidades que emergen de las lagunas metodológicas de los comisarios.

¿Es Enrique Vila-Matas un espectador emancipado?

En el segundo vértice hemos tratado, bajo la categoría de espectador emancipado, una actitud apropiada para activar el diálogo entre las obras artísticas, y el discurso curatorial que las pone en relación. Asumiendo que el público no es un colectivo homogéneo, y que su participación en la exposición depende de multitud de factores indeterminados, el tipo de espectador que hemos adoptado es aquel que desde una postura inquieta, trata de sobrepasar las significaciones implícitas en la pieza para trasladar sus interpretaciones a la configuración del mundo tal y como la sociedad ha convenido representarlo.

Al igual que en el caso del curador, manejar la entidad-espectador desde sus cualidades ideales nos ha facilitado acercarnos al sentido de emancipación como conjunto de características propias de un modelo utópico, respecto a la actitud del sujeto receptor en el dialogismo artístico. Reconocemos su imposibilidad para existir en tanto que Enrique Vila-Matas es un literato que produce un relato, sin embargo nos sirve para iniciar un camino hacia la optimización de los esfuerzos que llevan a cabo curadores y artistas, para establecer nuevos estatutos de intersubjetividad.

Para Jacques Rancière, de quien hemos tomado el concepto de espectador emancipado, <<emancipación>> indica *la salida de un estado de minoridad (...) <<tejido armonioso de comunidad>> con el que soñaban hace dos siglos, los pensadores de la contra-revolución* (Rancière, 2010:46). Teniendo en cuenta que el público es un modelo de colectividad nacido del afán ilustrado por constituir una sociedad igualada, que no igualitaria, regida por un reparto policial de lo sensible donde existe una relación entre una ocupación y un equipamiento, que configuran la definición de un tiempo y un espacio específico donde desarrollar su ocupación asignada para asegurar el estado de armonía (Rancière, 2010). En otras palabras, repartir las herramientas homologadas para que los comportamientos en dichos marcos socio-temporales sean compartidos y no produzcan alteraciones inesperadas que desestabilicen el orden. En el campo del arte, esta forma de controlar las conductas en determinados sectores de la esfera pública está basada en la universalidad del gusto y las respuestas que caben esperar de los objetos artísticos, la contemplación que despierta sentimientos sublimes por los que el espectador accede a un estado de armonía y recogimiento. La emancipación del público supone liberarle de las formas de ocupación propias del *reparto de lo sensible* y ofrecerle la posibilidad de crear sus herramientas personales para afrontar la obra de arte sin expectativas preestablecidas.

El espectador emancipado, entonces, deja de lado los regímenes de percepción que conducen la mirada (se libera de prejuicios) y se enfrenta a la recepción del artefacto con sus experiencias y conocimientos anteriores para iniciar un diálogo con la obra, pidiéndole respuestas para acceder al sistema de posibilidades que el artista ofrece. Esto es a lo que Rancière se refiere cuando afirma que el arte propone nuevos marcos espacio-temporales liberados de conductas preestablecidas.

Futuras líneas de investigación

Cerrar una tesis doctoral es un ejercicio en sí mismo, es hacer un balance de los años de trabajo y dialogar con el tiempo; es cuestionar. El investigador se convierte en el más duro de los tribunales; la hipótesis, inamovible, no acepta vaciles; la metodología, más compasiva, se presenta como un recordatorio del esfuerzo invertido, y los objetivos, desde su autonomía, disfrazan sus reproches con el reconocimiento del aprendizaje. Realizar un doctorado en Bellas Artes es resolver problemáticas, superar dificultades textuales provocadas por el cambio de medio en el que el investigador se ha formado. La investigación artística indaga en la imagen (en cualquiera de sus dimensiones) y sus recursos afectivos que emergen de la creatividad; un modo de investigación que aún desconcierta a algunos académicos.

José Luis Brea, convencido de la crítica artística como herramienta de la esfera artística, se lamentaba de la formación de los artistas en nuestro país. La carencia de ciertas ramas de estudio en la educación se manifiesta en los profesionales del arte:

nuestros artistas van a seguir careciendo de la capacidad de actuar -
en su trabajo- como tales críticos culturales, toda vez su formación
no les proporciona ni los conocimientos ni las competencias -ni el

aprendizaje de las disciplinas- a través de cuya adquisición desarrollarían la capacidad de abordar el análisis de los procesos de transferencia del imaginario con solvencia y rigor sostenible. (Brea, 2007)

A este respecto cabe confiar en la autonomía del conocimiento y la posibilidad de los sujetos de sumergirse en él. La curiosidad lleva a los seres humanos a indagar obteniendo datos que ensanchan el conocimiento, potencialmente transmisible.

Debido a la amplitud del rango teórico de esta investigación, la primera dificultad a la que nos hemos enfrentado, constante a lo largo de todo el proceso, es la falta de recursos metodológicos en el terreno de la filosofía, sociología y antropología. Eso ha sido suplido por el conocimiento obtenido del campo de estudio del que provengo: las prácticas artísticas.

En repetidas ocasiones me he referido a la capacidad humana de crear relaciones. Si de algo soy consciente es de que más allá de las teorías del arte, sus materiales o disciplinas, el ejercicio artístico perfecciona dicha capacidad: relaciones de contornos en el dibujo, relaciones de espacios en las instalaciones, relaciones de colores o de formas. El arte es relacionar aquello a lo que podemos acceder y, a medida que afinamos la capacidad de producción de relaciones, éstas pueden trascender los límites del “acceso” generando conocimiento nuevo o una tercera entidad.

Este motivo nos ha llevado a experimentar con el texto, a reconocer su autonomía y a dialogar con ellos, desde el comienzo en donde los textos marcaban el ritmo de la investigación hasta, en el último capítulo, reducir el texto personal para que debatiesen los <<discursos>> de los tres protagonistas de nuestra hipótesis: artista con la representación de su obra, espectador con la descripción de sus sensaciones y comisario manifestando sus principios. Con este juego relacional de las tres entidades he pretendido conducir sus sentidos hacia un conocimiento sobre la forma de producir discurso por los artistas.

Las dimensiones de esta investigación han superado las expectativas con las que comenzó debido a la necesidad de establecer las bases teóricas de los discursos en los que nos hemos basado para justificar nuestra investigación. Indagar en corrientes de pensamientos procedentes de otros campos ha debilitado la parte referida a la práctica artística contemporánea estableciendo una deuda con la misma que se sufragará de aquí en adelante.

A pesar de que existen muchas lagunas referentes a las creaciones de arte contemporáneo, es cierto que el esfuerzo por construir un cuerpo teórico constituido por investigaciones en ámbitos de conocimiento distintos a las artes visuales, abona el terreno y prepara el marco desde el que abordar con la suficiente solvencia los temas que me interesan como artista y profesional del arte. Éstos son:

-El criterio del comisario y la elección

En el vértice uno hemos comenzado hablando sobre la capacidad de los sujetos para producir discursos y de aquellos particulares que trabajan con la selección de obras de arte, relacionándolas entre sí con la intención de generar relaciones internas. En ese momento mencioné que la selección de obras era la labor específica de lo que convenimos denominar curadora o curador, sin llegar a una profundización adecuada, hablamos del criterio que sigue este agente para discriminar y decidir. Dada la necesidad de justificar la ruptura del discurso curatorial en DOCUMENTA (13), tuvimos primero que definir qué entendíamos por discurso para poder comprender su ruptura, en esta definición era importante desarrollar el concepto de <<selección>> pero consideré pertinente reconocer las dimensiones de dicho análisis. Ahora, una vez finalizada la investigación lo puedo asegurar como una futura línea de investigación, previsiblemente cuantitativa sin dejar de lado su aplicación experimental —como he tratado de hacer en el tercer vértice de ésta tesis.

Planteamiento de un colectivo de espectadores e investigación directa

Sería óptimo conseguir en el futuro la participación en un grupo de investigación, profesionales de ámbitos distintos como la sociología, la neurociencia o la filosofía, converjan en el postulado de las mitologías sobre los espectadores que visitan los museos de arte contemporáneo. De ahí, mediante datos empíricos, acercarnos a proporciones cuantificables que refuercen el carácter científico de la investigación, tan necesaria para ciertos circuitos académicos.

La práctica artística

Una de las mayores decepciones que me han surgido una vez reviso la investigación, es la falta de incisión y estudio de los procesos artísticos contemporáneos, explayándome en la producción de sentido del curador y las relaciones que interpreta el espectador. Si bien es cierto que los procesos artísticos son imposibles de abordar —exigiría un estudio personalizado de cada sujeto en el mundo— el rango de artistas a los que me he referido, y con los que guardo afinidad, puede ser abordable. Me consuela saber que investigar procesos artísticos de otros artistas es inseparable de la investigación/creación artística personal.

Reflejo de la investigación en mi obra personal

Antes de cerrar la investigación consideramos oportuno analizar tres obras representativas de mi producción artística en la que queda de manifiesto mi interés personal por generar dispositivos en los que los límites entre el ejercicio curatorial, la actividad experiencial y la creación artística se entrelazan, dando como resultado un momento fenomenológico caracterizado por la emergencia de un tipo de entendimiento que solo es posible desde el campo del arte.

Con el fin de justificar esta investigación desde la práctica artística personal, expondremos tres piezas de los últimos años atendiendo a sus relaciones con el comisariado, la creación y su muestra al público. Las piezas han sido seleccionadas por las particularidades que dificultan la categorización de mi práctica artística en términos de disciplinas estáticas; lejos de responder a una tipología propia del arte, en ellas se aprecia el interés por reconfigurar las conductas y los significantes intersubjetivos sostenidos en la esfera social para modelarlos de manera orgánica y ofrecer nuevas ópticas desde las que pensarlos.

El primero de ellos está claramente vinculado al formato curatorial. *El amor líquido* (2013) es una exposición realizada en un espacio artístico convencional pero cuya metodología se asemeja más a la creación de una instalación artística que a la clasificación y disposición de obras organizadas alrededor de una temática.

En segundo lugar analizaremos la conceptualización de una acción artística (*Por todos mis compañeros*, 2014) que recoge los principios creativos presentes en todas mis producciones: carácter referencial, basado en la relación con el espectador, y materializado desde una estética sutil que disuelve los límites entre lo real y lo ficticio.

Por último nos detendremos en *The (d)inner party* (2015). Una conferencia convertida en un happening en el que los ponentes se distribuyen entre los espectadores generando una atmósfera distendida en la que prevalece la asimilación del conocimiento frente a la divulgación de datos o información.

Conociendo los intereses personales de esta investigación (Antecedentes de la investigación, p.15), mi hipótesis respecto a la producción artística (Resumen e Hipótesis, pp.18-23) y el tipo de prácticas que desarrollo (este apartado), la presente tesis se presenta a la comunidad académica como un estudio, desde la propia experiencia, sobre los agentes que intervienen en la emergencia de un entendimiento, entendiendo la exposición artística como un dispositivo de conocimiento.

El amor líquido (2013)¹²⁷

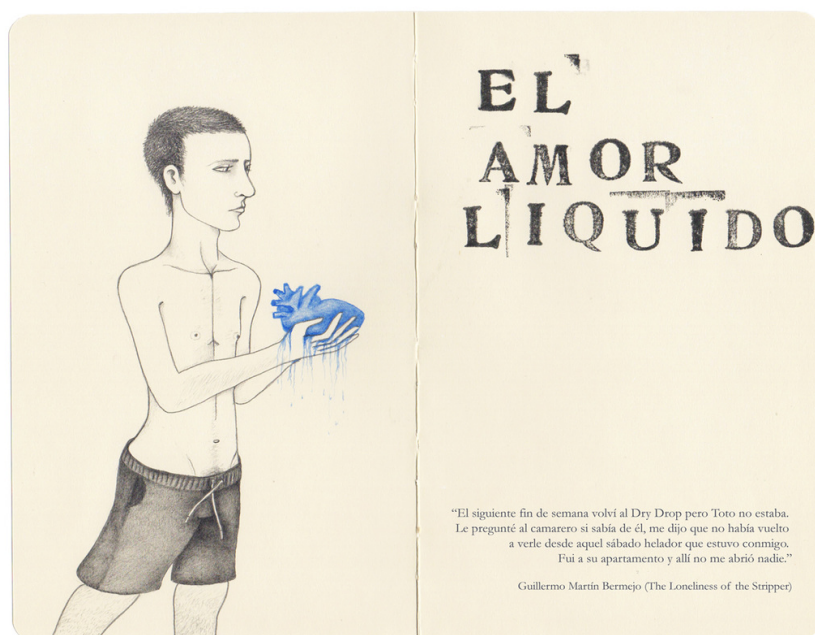


Fig. 56 Cartel de la exposición *El amor líquido*

El amor líquido es una de la primeras exposiciones que curé poniendo en práctica la formación adquirida en los cursos de especialización en curaduría, por este motivo el formato de exposición es convencional y cuenta con los cuatro factores sobre los que se sostiene el ejercicio curatorial: estructura, contenidos, organización e intenciones¹²⁸. A pesar de ello, la postura desde la que me enfrenté a su conceptualización y ejecución era más cercana a la del artista que crea una obra instalativa que a la de un historiador que distribuye obras de arte en el espacio.

En primer lugar, el proceso de trabajo incluía a los artistas participantes con la intención de mantener el sentido interno de cada una de las obras expuestas y convertir la exposición en el resultado de un diálogo múltiple; con el discurso confeccionado basado en la obra de Zygmund Bauman, *El amor líquido*, y en las aplicaciones de contactos gay, invité a los artistas que me interesaban a formar parte de la exposición. Tras recibir su aceptación, comenzamos a compartir nuestras experiencias y opiniones respecto a la línea discursiva mediante encuentros personales y grupales. Después de estas conversaciones definí la estructura con la que organizaría las piezas y las actividades complementarias¹²⁹ para afinar las intenciones puestas en juego.

¹²⁷ <http://www.factoriarte.com/el-amor-liquido.html>

¹²⁸ Estas características las desarrollaremos en el segundo apartado del primer vértice.

¹²⁹ Recital de micro poesía sentimental del Chico Burbuja y presentación del libro de Rafa Doctor *La tormenta de amor*.



Fig. 57 Guillermo Martín Bermejo interviniendo la puerta de la galería.

Puesto que la sala de exposiciones estaba enmarcada en el contexto de las fiestas del Orgullo Gay de Madrid, consideré oportuno revisar el uso que se hace en este colectivo de las aplicaciones de contactos y su influencia en las relaciones que se establecen entre sus usuarios. Los artistas a los que invité (Diego de los Reyes, Mauro Fariñas, Guillermo Martín Bermejo, Javi al Cuadrado) trabajaban desde distintas perspectivas las relaciones sentimentales en el colectivo gay y las piezas seleccionadas formaban un arco narrativo que comenzaba con la representación del cuerpo masculino en dichas redes (Diego de los Reyes) y terminaba con las luchas emocionales (Javi al Cuadrado). Para evitar caer en un relato lineal (tema desarrollado en el punto 2.1 del primer vértice de esta investigación) consideré más oportuno distribuir de forma simétrica las piezas (cada artista participaba con dos obras) para establecer un ritmo cíclico sin principio ni final en donde las obras dialogan espacialmente con las que tienen a sus lados y frente a ellas.



Fig. 58 –Vista de la exposición.



Fig. 59 Vistas de la exposición

Con el fin de inducir el flujo de los espectadores, me veía en la necesidad de introducir un eje de simetría (Fig.58) que sirviese como epicentro de la estructura circular sin que alterase el discurso de la muestra. Este motivo me llevó a incorporar a dos artistas más que trabajasen sobre la misma temática pero con piezas de bulto redondo: Jose Framelado (Fig. 61) y Jorge Cruz (Fig. 60) quienes participaron con esculturas idénticas (corazones orgánicos) pero en materiales distintos (bronce y mármol). Estas dos esculturas reforzaban la frialdad con la que se gestionan este tipo de relaciones y funcionaban como centro radial del trayecto expositivo; una de las ideas compartidas en los encuentros con los artistas.



Fig. 60 Corazón Jorge Cruz



Fig. 61 Corazón Jose Framelado

Por todos mis compañeros (2014)¹³⁰



Fig. 62 Ignacio Tejedor, *Por todos mis compañeros*, 2014

La particularidad de esta acción reside en su polisemia. Como explicaremos a continuación, el sentido que se activa con esta pieza supera la intención con la que fue ideada. Hemos seleccionado esta propuesta artística por su idoneidad para cuestionar el límite que se establece con el artista cuando éste finaliza una obra y la recibe el espectador (apartado 2.2.2 del Vértice dos), o el comisario la integra dentro de un discurso superior (p.53).

Esta pieza nace como respuesta a la cantidad de titulares que comenzaron a aparecer en los periódicos a raíz de la crisis económica del 2008 en la que me vi reconocido. Constantemente aparecían noticias sobre la problemática de los jóvenes licenciados durante la crisis que sacudía los países occidentales, el desempleo se convirtió en opinión pública y los medios recordaban a los jóvenes licenciados que en lugar de encontrar trabajo solo podían acceder a prácticas en empresas, pocas veces remuneradas. La educación postgrado se convirtió en la única esperanza para acceder a prácticas (pagadas como créditos de formación) con posibles contrataciones. Así fue como los jóvenes se convirtieron en el colectivo predilecto para discursos políticos por su capacidad sensacionalista.

Los jóvenes nos sentíamos reconocidos en las lamentaciones políticas y mediáticas pero lo cierto es que los mismos medios que lanzaban a la sociedad esas inquietudes, se servían de becarios que cubrían puestos de otros profesionales sin retribución económica, reduciendo costes de contratación, y sirviendo como incentivo para que jóvenes se matriculasen en formaciones de postgrado (de alto coste) con la esperanza de trabajar como becarios en grandes empresas.

¹³⁰ <http://indisciplinadas.com/portfolio/en-casa/>



Fig. 63 Detalle de la acción *Por todos mis compañeros*

Por todos mis compañeros se yergue sobre este paradigma contemporáneo con la intención de inferir en la esfera pública (intersubjetividad) para reconocer el problema pero experimentándolo desde otro punto: una persona escondida en un lugar público a la que todo el mundo descubre y observa desde una actitud activa.

La acción consiste en esconderme bajo la mesa del catering (lugar más transitado en la exposición) en una inauguración, llevando una camisa con un estampado reconocible y permaneciendo inmóvil en la misma posición desde antes de que entre el público hasta que se hayan ido todos. Así sería la formalización de lo que en el vértice tres llamamos la emergencia del entendimiento: uso de referencias (p.171) para crear un relato, teniendo en cuenta la relación (p.220) de los elementos que conforman el espacio (p.198) de una exposición, alterando el orden lógico (p.243):

- El título, *Por todos mis compañeros*, connota el juego al que los jóvenes coetáneos que sufren la crisis jugaban en su infancia (sin preocupaciones académicas o profesionales).

- La acción de estar escondido implica necesariamente la existencia de otro que no le vea, requiere de un grupo de personas que no puedan ver un cuerpo. Y mucho más cuando se quiere generar la sensación ficticia de que la persona que está escondida, ignora que le están viendo.

- Para potenciar el fenómeno que se está produciendo, esta acción funciona sólo si está localizada en un lugar público al que todos los espectadores tienen acceso y

-no concuerda con el orden lógico esperado para un determinado momento/evento público.

Esta pieza cambió rotundamente la exposición individual que tuve la oportunidad de mostrar en el espacio de Indisciplinadas, llamada *En casa*, y comisariada por Manuela Pedrón. En esta exposición se seleccionaron piezas en las que abordaba la manera que alteraban las relaciones personales los dispositivos de comunicación. Es este conjunto de piezas, donde destacaba una discreta actuación en la que 5 intérpretes describían constantemente el transcurso de la inauguración por la red social Twitter, lo que provocó la reacción en cadena de pedirme el teléfono y comunicarse conmigo vía mensajería instantánea. La barrera entre el escondido y los otros se disolvió en una distorsión de la comunicación entre los visitantes y el artista, y sólo una espectadora inquieta, a la que sostenemos en esta investigación y por la que abogamos (Vértice 2), se atrevió a romper la distancia (un mantel de 3 milímetros de grosor) que separaba al artista del resto de personas.

Como hemos expuesto a lo largo de la investigación, el comisario aporta nuevos sentidos que el espectador interpreta, a la creación del artista, siendo posible gracias a los tres agente incorporar nuevas maneras de entender nuestro mundo.

The (d)inner party (2015)



Fig.64 Disposición de la mesa de *The (d)inner party*

Me propusieron el reto de dirigir un ciclo de conferencias sobre las tipologías del artista contemporáneo dentro de las acciones complementarias de la exposición *Do It Yourself* para la Universidad de Alcalá. Dirigir unas conferencias de estas características implica el riesgo asegurado de dejar fuera una gama de modelos de creación artística, motivo por el cual diseñé dos formatos de conferencia, uno convencional en el que el conferenciante Francisco Ramallo exponía teóricamente los rasgos característicos de la producción artística contemporánea en España, y un evento culinario en el que ponentes y público compartían una cena cuyo menú era compuesto por los propios artistas.

La velada a la que llamamos *The (D)inner party* consistía en un encuentro “formal” entre personas a las que les interesaba conocer más sobre las tipologías de artistas. Por ello invité a artistas jóvenes que trabajaban, desde distintos medios, aspectos de nuestro marco sociocultural para que compartiesen “mesa” con otras invitadas y debatiésemos todas juntas. Disponían de treinta minutos cada una para presentar su trabajo y sus modos de hacer, sin ninguna restricción más que elegir un plato que comeríamos, mientras conversábamos sobre su forma de entender la profesión.

Esta dirección coral colindaba entre el trabajo de un curador y el diseño de un happening artístico, pero el sentido que estaba en juego no pertenecía a ninguno de los dos ámbitos, sino al momento experiencial de acceder a la información puesta en circulación. Una velada como ésta exigía la ruptura estamental entre artistas y espectadores, todos compartían una misma mesa sin diferencias jerárquicas. Como veremos en el Vértice 2, las manifestaciones artísticas del último siglo requieren de un público heterogéneo, que integre en el espacio artístico las subjetividades de cada uno

para buscar un diálogo que respete las particularidades de los individuos. El artista, el pensador o el creador debe buscar al lector (apartado 2.2.2 del Vértice dos), hacerle cómplice del cuestionamiento de lo común, solo así los espectadores podremos aprehender nuevos regímenes de pensamiento desde los que evaluar el territorio de lo común.



Fig. 65 Comienzo del evento

Este proyecto fue pensado desde la posición que compartimos todos de espectador, analicé el contexto (predominantemente universitario y local), entrevisté a los artistas que participaban en la exposición *Do It Yourself* y busqué el tipo de creaciones que faltaban en una muestra que pretendía visibilizar el tipo de manifestaciones actuales. Dado que predominaban las obras plásticas en la exposición, consideraba necesario incluir obras que resultasen de metodologías diferentes a las expuestas y coincidía que éstas eran aquellas que resultaban más difícil de comprender.

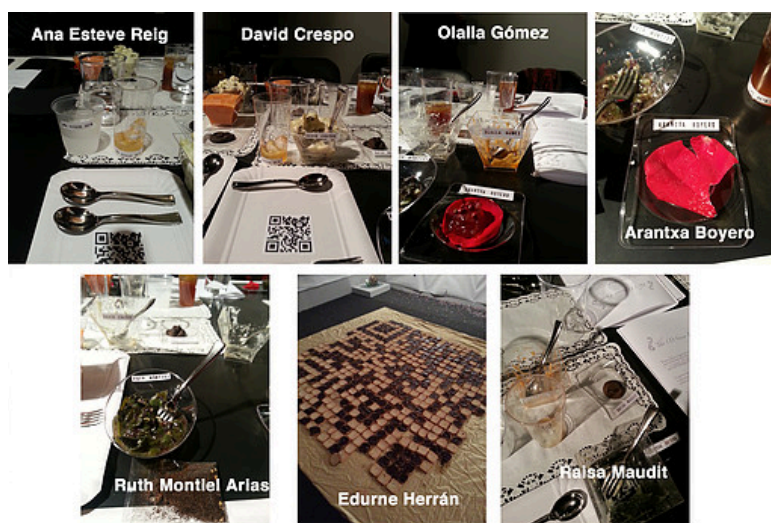


Fig. 66 Artistas participantes

El rechazo al arte contemporáneo, como a cualquier otro campo de conocimiento, viene de la falta de información para descubrirlo. Organizar una conferencia en el ámbito universitario puede atraer a los estudiantes que están familiarizados, sin embargo resulta menos atractivo para los vecinos de Alcalá, profesionales de otros sectores con otros intereses. Mi intención fue la de convocar un encuentro distendido en el que los mismos artistas explicasen de <<tú a tú>> su forma de trabajar y el motivo de sus prácticas. En esta mesa estaban: Ana Esteve (quien eligió Cazalla y Mentira, ambas bebidas características de la *Ruta del Bacalao*) exponiendo su interés por la música pop, la cultura juvenil, los colectivos urbanos y las conductas sociales, representado desde el vídeo-clip; Olalla Gómez (salmorejo con mucho ajo) expuso su postura disidente respecto al poder político desde acciones e instalaciones que demuestran sus fisuras; Ruth Montiel (tartar vegano) reclamaba una postura sostenible desde el ecofeminismo; David Crespo (frankfurts con salsa alemana) abordó su interés por la identidad nacional enfocado desde lo absurdo; Arantxa Bollero (mermelada de rosa sobre pétalo de rosa) habló sobre la importancia de las sensaciones recordadas en las construcciones de género; Edurne Herrán (código QR con panecillos y crema de cacao) invitó a los espectadores a fotografiar una instalación comestible para acceder a información virtual, así abordó la relación entre la tecnología y la analogía en nuestra sociedad. Por último, Raisa Maudit cerró el evento ofreciendo deposiciones recreadas en chocolate picante para defender la postura del artista que ofrece miradas de sarcasmo a la realidad.

BIBLIOGRAFÍA

Por orden alfabético

A

Aguirre, Peio (2012). "dOCUMENTA (13), Kassel. Notas y Reflexiones" en esferapública: <http://esferapublica.org/nfblog/documenta-13-kassel-notas-y-reflexiones/>

Aguirre, Peio. (2014). *La línea de producción de la crítica*. Bilbao: Consonni

Aguirre, Peio. (2015). *La diseminación crítica en el X simposio internacional de crítica de arte*. Barcelona: Centro de Arte Santa Mónica (13/11/2015)

Amenoff, G., Nesbett, P., Bancroft, S. and Andress, S. (2010). *Cartas a un joven artista*. Nistal, León: El Ciprés.

Almada, Adriana. (2012) "Documenta 13 (Kassel): Elogio a la confusión" en la caja: <http://www.lacaja.com.py/arte/articulos/82-documenta-13-kassel-elogio-de-la-confusion>

Álvarez, Natalia. (2008). *Dualismo sentido-sinsentido del hombre en las dimensiones de la técnica* en Civilizar, Vol.8, Nº 15 (Julio-diciembre 2008). Bogotá.

Alonso, Luis y García, Isabel. (1999) *Diseño de exposiciones. Concepto, instalación y montaje*. Madrid: Alianza Editorial

Altshuler, Bruce. (2008). *Salon to Biennial. Exhibition that made art history*. Nueva York: Phaidon.

Altshuler, Bruce. (2013). *Biennial and beyond. Exhibition that made art history*. Nueva York: Phaidon.

Alvaro, Daniel. (2013). *El sentido del arte contemporáneo. A partir del trabajo de Jean-Luc Nacy* en *Ars Bilduma* Nº5, 2015. San Sebastian: UPV

Ardenne, Paul. (2002). *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia. Azarbe, S.L.

Arnheim, Rudolf. (1998). *El pensamiento visual*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Aznar, Yayo y Martínez, Pablo. (ed.)(2012). *Lecturas para un espectador inquieto*. Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo.

B

Badia, Montse. (2012). "Metadocumenta. Análisis constructivo de dOCUMENTA (13)" en A-Desk Magazine, Nº101

<http://www.a-desk.org/spip/spip.php?article1488>

Bailey, Stephanie. (2015). "A conversation with Carolyn Christov-Bakargiev" en OCULA: <https://ocula.com/magazine/conversations/carolyn-christov-bakargiev/>

Bajtín, Mijail. (1989). *Estética de la creación verbal*. México: ed. Siglo XXI,

Baraglia, Rodrigo. (2014). *Sobre la Ontología Orientada a Objetos. Una introducción a la filosofía de Graham Harman* en *Luthor*, Nº20 (Junio 2014)

Barthes. Roland. (1973). *El placer del texto*. México: SIGLO XXI

Barthes, Roland. (2002). *A lover's discourse. Fragments*. Londres: Vintage Classics.

Barthes, Roland. (1957). *Mitologías*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Blasco, Selina (ed.). (2013). *Investigación artística y universidad: materiales para su debate*. Madrid: Ediciones asimétricas.

Beer, Jonathan. (2012). "dOCUMENTA 13, Kassel" en artwrit.com: <http://www.artwrit.com/article/documenta-13-kassel/>

Bengoa, Javier. (1994). *La distinción SER-A-LA-MANO/SER-A-LA-VISTA en Ser y Tiempo de Heidegger* en *Revista Catalana de Teología*, 1994: Vol. 19, Nº1, pp 195-205

Bromberg, Svenja. (2013). The anti-political aesthetics of objects and worlds beyond en metamute.org: <http://www.metamute.org/editorial/articles/anti-political-aesthetics-objects-and-worlds-beyond>

Brown, Bill. (2001). *Thing Theory* en *Critical Inquiry* 28, Nº. 1 (October 1, 2001)

Bourdieu, Pièrre. (1979). *Los tres estados del capital cultural* en *Sociológica* Nº5, pp11-17. México: UAM

Bourdieu, Pièrre. (2000). *Poder, derecho y clases sociales*. Bilbao: Desclée de Brouwer S.A.

Bourdieu, Pierre. (2003). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.

Bourriaud, Nicolas. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo editora.

Brea, J. Luis. (2007a). *Noli me legere: el enfoque retórico y el primado de la alegoría en el arte contemporáneo*. Murcia: CENDEAC.

Brea, José Luis. (2007b). "El artista como crítico". Suplemento El cultural (1/13/2007)

Bretones, E. Damian. (2010). *La Ilusión De Continuidad Y El Eterno Retorno. El retroceso mínimo-temporal y la repetición en el relato cinematográfico en HUM 736. Papeles de cultura contemporánea*, Nº12, *Arte y tiempo*, pp.36-42. (Diciembre, 2010). <http://www.ugr.es/~hum736/PDF/HUM12.pdf>

Buck-Mors, Susan (2004). *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas*. Madrid: Antonio Machado Libros.

Badiou, Allan. (2006). Quince teorías sobre arte contemporáneo. Extracto de la conferencia *Truth Procedure in arts* presentada Tilton Gallery, Nueva York (17/11/2006) publicada en salonkritik.net (29/20/2010): http://salonkritik.net/10-11/2010/10/quince_tesis_sobre_arte_contem.php

C

Canela, Juan. (2013). "Límites y documenta 13" en *A-Desk* (Julio, 2013). <http://juancanela.com/Limites-y-dOCUMENTA-13>

Cao, Marián L.F. (1998). *La Retórica visual como análisis posible en la didáctica del arte y de la imagen en Arte, Individuo y Sociedad*, Nº 10. Madrid: Servicio de publicaciones UCM

Castiñeyra, Patricia. (2014). *Arte y expresión en el pensamiento de E. H. Gombrich en Panta Rei*. Revista Digital de Ciencia y Didáctica de la Historia. Anual. 2014.

Cherry, Colin. (1977). "La comunicación de la información", en SMITH, A. G. (comp.): *Comunicación y cultura. I. Teoría de la comunicación*,. Buenos Aires: NuevaVisión.

Claramonte, Jordi. (2010) *La república de los fines. Contribución a una a una crítica de la autonomía del arte y la sensibilidad*. Murcia: CENDEAC.

Corominas, Jordi. Entrevista a Enrique Vila-Matas en literaturas.com: <http://www.literaturas.com/v010/sec0804/entrevistas/entrevistas-02.html>

D'Acosta, Sema. (2007). *Documenta 12, una gran cumbre que se deshíela* en SalonKritik. (19/10/2007). http://salonkritik.net/06-07/2007/10/documenta_12_una_gran_cumbre_q.php

Christov-Bakargiev, Carolyn. (2010). Conferencia sobre dOCUMENTA (13) para el programa *International Lecture Series* de la galería The Power of Plants Art. Toronto: <https://vimeo.com/20830269>

Christov-Bakargiev, Carolyn (ed.). (2012). Catálogo 1/3 de dOCUMENTA 13. Ostfildern: Hatje Cantz.

Christov-Bakargiev, Carolyn. (2011) *On the destruction of art –or conflict and art, or trauma and the art of healing*. Nº040. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag

Christov-Bakargiev, Carolyn (2012a) Introducción a *Arnheim, Rudolph* Nº100 Ostfildern: Hatje Cantz Verlag

Christov-Bakargiev, Carolyn (2012b). *The dance was very frenetic, lively, rattling, clanging, rolling, contorted, and lasted for a long time* en el Catálogo 1/3 de documenta 13, pp. 30-44. Ostfildern: Hatje Cantz.

Christov-Bakargiev, Carolyn. (2014). “Worldly Worlding: The imaginal fields of science/art and making patterns together” en Mousse Magazine Issue 43# (Marzo, 2014).

Claramonte, Jordi. (2011). *Arte de contexto*. Madrid: Nerea

Cossío, Silvia; Alonso, Ikella; Rico, J.C (ed).(2006) *La exposición de obras de arte. Reflexiones de una historiadora, un artista y un arquitecto*. Madrid: Sílex

D

Danto, Arthur C. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Espasa Libros.

Danto, Arthur C. (2013). *¿Qué es el arte?*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Domínguez, José. (2009) *Introducción a la teoría literaria*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces

De Azúa, Felix. *El año del Juicio Final*. El país. 21 de enero 2009
http://elpais.com/diario/2009/01/21/opinion/1232492404_850215.html

De Diego, Estrella. (2012). “Documenta 13: polémica y optimista”. El País, 10/06/2012: http://cultura.elpais.com/cultura/2012/06/10/actualidad/1339343047_821895.html

Debord, Guy. (1967). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.

Delgado, Manuel. (2009). *Hordas espectadoras. Fans, hooligans y otras formas de audiencia en turba en Querido público*, Duarte, I y Bernat, R (eds.). pp. 103-117. Murcia: CENDEAC.

Despret, Vinciane. (2004). *The body we care for. Figures of anthropo-zoo-genesis* en In M. Akrich et M. Berg, (éds.) *Body and Society. Special Issue on « Bodies on Trial »*. Sage Publications Vol. 10 (2-3) pp. 111-134. London: Thousand Oaks and New Delhi.

Derrida, Jaques y Bennington, Geoffrey. (2008). *Jacques Derrida*. Madrid: Centro de estudios Ramón Areces. S.A.

Doctor, Rafael (ed.). (2013). *Arte español contemporáneo*. Madrid: La Fábrica.

Dworkin, Craig. *No-medium*. 2013. Mit Press.

Duvignaud, J. (1970). *Espectáculo y sociedad*. Caracas: Editorial Tiempo Nuevo.

Dworkin, Craig. *No-medium*. 2013. Mit Press.

E

Esslin, Martin. (1966). *El teatro de lo absurdo*. Barcelona: Seix Barral.

F

Fernández Polanco, Aurora. (2004). *Formas de mirar el arte actual*. Madrid: Edilupa.

Fernández Polanco, Aurora y Aznar, Yayo (ed.) y López, Jesús (2014). *Prácticas artísticas contemporáneas*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces.

Fieta, Jarque. (2007) *Ferrà Adrià divide al mundo del arte en la documenta*. El país, (15=6/2007). http://elpais.com/diario/2007/06/15/cultura/1181858407_850215.html

Flusser, Vilém. (2015). *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

Floyd, Kathryn M. (2013). "Future Objects / Object Futures: Object Oriented Ontology at dOCUMENTA(13) and Beyond en Seismopolite". Journal of Art and Politics: <http://www.seismopolite.com/future-objects-object-futures-object-oriented-ontology-at-documenta-13-and-beyond>

Foucault, Michael. (1984). *Of the other Spaces: Utopias and Heterotopías* en *Architecture/Mouvement/Continuité* Nº5 pp 46-49. Octubre, 1984.

Foucault, Michael. (1992). *El orden del discurso*. 1999. Buenos Aires: Tusquets Editores.

Foucault, Michael. (2002) *Dichos y escritos (Tomo III)*, trad. Ángel Gabilondo, Madrid: Editorial Nacional.

Franco, Berardi. (2012). *Ironie Ethics Nº027* Ostfildern: Hatje Cantz

Fuján, Federico. (2008). Modalidades vinculares en el dispositivo interactivo de formación mediatizada:
<http://www.unam.edu.ar/2008/educacion/trabajos/Eje%203/313%20-bujan.pdf>

G

García Cortés, José Miguel. (1997) *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Editorial Anagrama, S.L.

García Cuevas, Andrea. (2015). Entrevista a Pablo Helguera en [gastv.mx](http://gastv.mx/entrevista-pablo-helguera/):
<http://gastv.mx/entrevista-pablo-helguera/>

Genette, Gérard. (1997). *El estado conceptual en La obra de arte. Inmanencia y transcendencia*. Barcelona: LUMEN.

Gil Tovar, Francisco. (1998). *Introducción al arte*. Bogotá: Plaza y Janes editores.

Giraldez, Miguel. *Vila-Matas invita a su lógica*. 6 agosto 2014
[http://blogs.elcorreogallego.es/literatura-en-su-](http://blogs.elcorreogallego.es/literatura-en-su-http://www.telegraph.co.uk/culture/art/3665897/The-worst-art-show-ever.htmltinta/2014/08/06/464/)
[http://www.telegraph.co.uk/culture/art/3665897/The-worst-art-show-](http://www.telegraph.co.uk/culture/art/3665897/The-worst-art-show-ever.htmltinta/2014/08/06/464/)
[ever.htmltinta/2014/08/06/464/](http://www.telegraph.co.uk/culture/art/3665897/The-worst-art-show-ever.htmltinta/2014/08/06/464/)

Gludowacz, Irene. (2015) *Conversation with Carolyn Christov-Bakargiev and Irene Gludowacz about the 14th Biennale of Istanbul: "SALTWATER – A Theory of Thought Forms"* en [artterritory.com](http://www.artterritory.com/en/texts/interviews/4916-the_transformation_of_material/) [http://www.artterritory.com/en/texts/interviews/4916-](http://www.artterritory.com/en/texts/interviews/4916-the_transformation_of_material/)
[the_transformation_of_material/](http://www.artterritory.com/en/texts/interviews/4916-the_transformation_of_material/)

Godoy, Lupe. (2002). *Documenta de Kassel. Medio siglo de Arte Contemporáneo*. Valencia, España: Col·lecció Formes Plàstiques.

Godoy, Lupe. (2003). *Documenta de Kassel : función y mediación. El curador de exposiciones como nuevo creador en Arte y Funcionalidad*, Rambla, Wenceslao (ed.). Valencia: Publicaciones UPV.

Gombrich, E. Hochberg, J. Black, M. (1972). *Art, perception and reality*. London: The John Hopkins University Press.

Gombrich, Ernst (1980). Four theories of Artistic Expression. *Architectural Association Quaterly*, 12, 1984, pp.14-19. Oxford: Tributes.

Gombrich, Ernst. (2011). *Historia del Arte*. New York : Phaidon.

González de Canales, Julia. (2015). *El lector colectivo en la obra de Enrique Vila-Matas en Tropelias*. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada, Nº23.

Groys, Boris y Kabakov, Ilya. (1990). *De las Instalaciones: Un diálogo entre Ilya Kabakov y Boris Groys* en *Cuartillas* Vol.5. Cali: Lugar a dudas.

Groys, Boris (2014) *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja negra.

Guasch, Ana María. (2007). *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2007)*. Murcia: CENDEAC.

Guasch, Anna María. (2009). *El arte del siglo XX en sus exposiciones*. Barcelona: Ediciones Serbal.

H

Haupt, Gerhard y Binder, Pat. (2013). Historia de documenta en *Universes in Universe*: <http://www.universes-in-universe.de/car/documenta/english.htm>

Habermas, Jürgen. (1981). *La teoría de la acción comunicativa*. México: Taurus

Habermas, Jürgen. (1988). *Pensamiento postmetafísico*. México: Taurus.

Harman, Graham. (2011). *The quadruple object*. London: Zero Books

Harman, Graham. (2012) *The third table*. Nº085 Ostfildern: Hatje Cantz Verlag

Harman, Graham. (2014). *Art Without Relations* en *Art Review* (Septiembre, 2014)

Harman, Graham. (2015). *Hacia el realismo especulativo*. Buenos Aires: Caja Negra.

Harris, Marvin. (1995). *Antropología cultural*. Madrid: Alianza Editorial.

Harris, Marvin. (2013). *¿Por qué nada funciona?*. Madrid: Alianza Editorial.

Harris, Marvin. (2000). *Teorías sobre la cultura en la era postmoderna*. Barcelona: Crítica.

Hematocrítico, El. (2012). *Hematocrítico del arte*. Barcelona: Caramba.

Horkheimer, M y Adorno, T. (1944) *La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas* en HORKHEIMER, May y ADORNO, Theodor, *Dialéctica del iluminismo*, Buenos Aires: 1988.

Hoffman, Jens (ed.). (2004). *The next documenta should be curated by an artist* en e-flux. http://www.e-flux.com/projects/next_doc/cover.html

Hontoria, Javier. (2012). Entrevista a Carolyn Christov-Bakargiev. El mundo, edición impresa 08/06/2012.

Hughes, Philip (2010) *Diseño de exposiciones*. Londres: Laurence King Publishing

I

Ibrahim, Dina. (2012) *Inmaterial art en Contemporary Practices*, Vol. X 2012. P. 62-65

Innerarity, Daniel. (1985). *Praxis e intersubjetividad. La teoría crítica de Jürgen Habermas*. Navarra: Eunsa

J

Jackson, Robert. (2011). *The Anxiousness of Objects and Artworks: Michael Fried, Object Oriented Ontology and Aesthetic Absorption* en *Speculations V: Aesthetics in 21 century*, Ridvan Askin, Paul J y Ennis, Andreas (ed.)

Jaques, J y Vilar, G. (2012). "dOCUMENTA 13: Besar una rana en Disturbis", Nº11 (Primavera 2012):
http://www.disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/Indice_11.html

Jarque, Fietta. (2012). "Documenta 13. Un arma cargada de ideas". El país, 24/05/2012:
http://cultura.elpais.com/cultura/2012/05/25/actualidad/1337969258_236815.html

Jameson, Fredric. (1984). *Lógica cultural del capitalismo tardío*. Madrid: Trotta.

Jiménez, José (ed.). (1998). *El nuevo espectador*. Madrid: Fundación Argentaria.

Jiménez, José. (2006). *Teoría del arte*. Madrid: Tecnos/Alianza.

K

Kaprow, Allan. (1993) *La educación del des-artista*. Segovia. Árdora Ediciones.

Kermode, Frank. (2000). *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*.

Kosuth, Joseph. (1969). *Art after philosophy*. Primera publicación en *Studio International* Nº915, pp.134-137. Londres.

Kraus, Rosalind. (1979). *La escultura en el campo expandido en October* (Vol. 8) primavera 1979. Nueva York: Mit Press

Krauss, Rosalind. (1996). *La originalidad de las Vanguardias y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza.

Kristeva, Julia. (1967). *Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela en Critiqué*, Paris: Ediciones de Minuit, Nº 239, pp 438-465

Kristeva, Julia. (1988). *El lenguaje, ese desconocido. Introducción a la lingüística*. Madrid: Fundamentos.

M

Madoff, Steven H. (2012). "Why Curator Carolyn Christov-Bakargiev's Documenta May Be the Most Important Exhibition of the 21st Century" en blouniartinfo: <http://es.blouinartinfo.com/news/story/811949/why-curator-carolyn-christov-bakargievs-documenta-is-the-most-important-exhibition-of-the-21st-century>

Mainer, José Carlos. (2002). *El peso de la memoria: de la imposibilidad del heroísmo en el fin de siglo*. Vol.1 (septiembre 2002). Salamanca: Atti del XXI Convegno [Associazione Ispanisti Italiani].

Manen, Martí. (2012). *Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado)*. Bilbao: consonni.

Martínez, Chus. (2010). "Felicidad clandestina. ¿Qué queremos decir con investigación artística?" En *Index*, Nº 0 (Otoño, 2010): <http://www.arteinvestigacion.net/2012/05/felicidad-clandestina-que-queremos.html>

Martínez, Chus. (2012a). *How a Tadpole Becomes a Frog* en el Catálogo 1/3 de documenta 13, pp. 46-57. Ostfildern: Hatje Cantz.

Martínez, Chus. (2012b). *Unexpress the expressible*. Nº 75. Ostfildern: Hatje Cantz.

Martín Prada, Juan. (2014). *Otro tiempo para el arte*. Valencia: Sendemá.

Martínez, Felipe. (1994). *Historia de la filosofía*. Madrid. Ediciones Istmo, S.A.

Mayorga, Juan. (2010). *Elipses de Benjamin* en *Constelaciones. Revista de teoría crítica*, Vol.2 (2010): <http://constelaciones-rtc.net/article/view/735/788>

Mas, Salvador. (2011) *Sabios y necios. Una aproximación a la filosofía helenística*. Madrid. Alianza Editorial, S.A.

Marzo, Jorge Luis. (2009). *Se sospecha de su participación* en *Querido público*, pp. 63-83. Duarte, I y Bernat, R (eds.). Murcia: CENDEAC.

Möntmann, Nina. (2006). *La empresa de la institución artística en el capitalismo tardío* en eipcp.net: <http://eipcp.net/transversal/0106/moentmann/es>

Marzo, Jorge Luis. (2010). *Arte fuera de contexto en Buscando Señal. Lecturas sobre nuevos hábitos de consumo Cultural*, Barbieri, M y Marchiaro, P (eds). pp 132-162. Córdoba (Argentina): Centro cultural de España.

Marzo, Jorge L. y Mayayo, Patricia. (2015). *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas políticas*. Madrid: Ediciones Cátedra

Mayor, Raquel. (1993). *Historia y evolución de la Documenta de Kassel (Alemania): una visión de los movimientos artísticos de vanguardia en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: UCM-Tesinas

McEvelley, Thomas (2005) *The Triumph of Anti-Art, conceptual art and performance art in the construction of postmodernism*. 2005. Documentext.

Meunier, Jena-Pierre. (1999). *Dispositif et théories de la communication: deux concepts en rapport de codétermination* en *Le dispositif. Entre usage et concept*, Hermès N°25. Paris: CNRS Editions.

Merleau-Ponty, Maurice (1975). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península

Mielloux, Quentin. (2015) *Después de la finitud*. Buenos Aires: Caja Negra.

Marzo, Jorge Luis. (2009). *Se sospecha de su participación* en *Querido público*, pp. 63-83. Duarte, I y Bernat, R (eds.). Murcia: CENDEAC.

Minguet, Joan. (2010). *De la crítica de arte a la práctica curatorial* en *Disturbis* N° 8 (Otoño 2010)

Möntmann, Nina. (2006). *La empresa de la institución artística en el capitalismo tardío* en eipcp.net: <http://eipcp.net/transversal/0106/moentmann/es>

Moraza, Juan Luis. (2015). *Formas del límite*. Móstoles CA2M
https://www.youtube.com/watch?v=OsRnjLOBlw&list=PLg8aP0GkYn7qEQfGbswEa2ITx_LOSOu_6&index=10

N

Nogueras, Miguel. (2011). *Ultra-violencia*. Barcelona: Blakie Books.

Negri, Toni. (1990). *Arte y multitud: ocho cartas*. Madrid: Trotta.

L

Lara, Ángel Luis. (2015). *Tramas, sentidos, ficciones y fricciones*. Conferencia Medialb Prado: 03/11/2015.

Latour, Bruno. (2005). *Reensablar lo social. Una introducción a la teoría del Actor-Red*. Oxford: Oxford University Press.

Laursen, John, C. (2009). *Escepticismo y política* en *Revista de estudios políticos*, N°144. (2009) <http://recyt.fecyt.es/index.php/RevEsPol/article/view/45038>

Llop, Jose Carlos. *Vila-Matas alarga la vida*. Diario de Mallorca.
<http://www.diariodemallorca.es/opinion/2014/08/31/vila-matas-alarga-vida/958340.html>

López Ayala, Jorge. (2007). *La pérdida de los límites*, capítulo 2 en *El extravío de los límites*. Buenos Aires: Emencé Arte.

López Cao, Marian. (1998). *La retórica visual como análisis posible en la dialéctica del arte y de la imagen* en *Arte, Individuo y sociedad*, n° 10. Madrid: servicio de publicaciones Universidad Complutense.

López Sáez, M. Carmen. (1998). *Merleau-Ponty o el arte de la invisibilidad* en *Agora: Papeles de Filosofía* Vol. 17 N°2 (1998) pp 145-165.

Luna, Mayra. (2016). *El artista especulador: La obra de arte como evento bursátil* en *Blog de crítica*: <http://blogdecritica.com/el-artista-especulador-la-obra-de-arte-como-evento-bursatil/>

O

Osborne, Peter. (2002). *Conceptual art*. London: Phaidon.

O'Doherty, Brian. (1976) *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Murcia: CENDEAC.

Ortega y Gasset, José. (1933). *Meditación de la técnica*. Madrid: Alianza Editorial.

P

Paredes, Tomás (Ed.). *Arte Político*. 2015. Asociación española de críticos de arte. *Lecturas para un espectador inquieto*. CA2M

Pareyson, Luigi. (1984). *L'estetica di Kant. Lettura della critica del giudizio*. Milán: Mursia Editore.

Pechêux, Michael. (1984). *Acerca de los contextos epistemológicos del Análisis del Discurso* en *Mots* 9, 1984

Perec, Georges. (1989) *Lo infraordinario*. Palencia. Madrid: Impedimenta.

Pike, Kenneth. (1967) *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*. La Haya: Mouton.

Plotz, John. (2005). *Can a Sofá Speak? A look at Thing Theory* en *Criticism*, Vol.47, Invierno 2005, pp.109-118. Wayne State University.

Perera, Marga. "¿Cuál es su influencia en el mercado?" en *tendenciasdelarte.com*: <http://www.tendenciasdelarte.com/el-critico-de-arte-cual-es-su-influencia-en-el-mercado/>

Prada, Juan Martín. (2012) *Otro tiempo para el arte. Cuestiones y comentarios sobre el arte actual*. Valencia: Sendemá Editorial.

Prat, Joan. (2007). *Los sentidos de la vida. La construcción del sujeto, modelos del yo e identidad*. Barcelona: Edicions Bellaterra, S.L.

R

Rancière, Jacques (2000) *La división de lo sensible. Política y estética*. Salamanca: Consorcio Salamanca.

Rancière, Jacques. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: MACBA/UBA

Rancière, Jacques. (2010). *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago ediciones.

Rico, Juan Carlos (1996) *Montaje de exposiciones: mueso, arquitectura, arte*. Madrid: Silex.

Rodríguez Pascual, G. (2010). *El color de la parte oscura*. Santander: Esete Punto.

Romeu, Vivian. (2007). *Arte y comunicación. Apuntes para una reflexión sobre la comunicación artística* en *XIV Anuario CONEICC*, 2007. México.

S

Sánchez Balmisa, Alberto. (2012). "Documenta (13): El mundo al revés" en *exit-express.com*: <http://exit-express.com/documenta-13-el-mundo-al-reves/>

Segade, Manuel. (2013). *Las infinitas especies*. Barcelona: Save as Publications

Simon, Joshua. (2010). *Neo-Materialism, Part I: The Commodity and the Exhibition* en *e-flux.com*: <http://www.e-flux.com/journal/neo-materialism-part-one-the-commodity-and-the-exhibition/>

Simon, Joshua. (2011a). *Neo-Materialism. Part II: The unreadymade* en *e-flux.com*: <http://www.e-flux.com/journal/neo-materialism-part-two-the-unreadymade/>

Simon, Joshua. (2011b). *Neo-Materialism. Part III: The Language of Commodities* en e-flux.com: <http://www.e-flux.com/journal/neo-materialism-part-three-the-language-of-commodities/>

Smoli, Noemi. (2011). "Agent who come in from the cold". Frieze: <https://frieze.com/article/agents-who-came-cold>

Staniszewski, M. Anne. (1998). *The power of display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Massachusetts: MIT Press

Stangos, Nikos. (2000) *Conceptos del arte moderno*. Barcelona: Ediciones Destino.

Trezzi, Nicola. (2015). Carolyn Christov-Bakargiev on the 14th Istanbul Biennial en Flash Art Online: <http://www.flashartonline.com/2015/07/carolyn-christov-bakargiev-on-the-14th-istanbul-biennial/>

T

Thornton, Sarah. (2009) *Siete día en el mundo del arte*. Buenos Aires: Edhasa, S.L.

U

Ulrich Obrist, Hans. (2008). *Breve historia del comisariado*. Madrid: EXITpublicaciones.

Ulrich Obrist, Hans. (2014a). *The art of curating* en *The Guardian* (23/03/2014). <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/mar/23/hans-ulrich-obrist-art-curator>

Ulrich Obrist, Hans (dir.). (2014b). 1955-2055: A century of documenta en el GLOBAL ART FORUM 8 de Art Dubai.

V

Valesini, Silvina. (2012). *La instalación como dispositivo expositivo y comunicacional*: <https://bellasartesestetica.files.wordpress.com/2012/08/silvina-valesini-la-instalacion-como-dispositivo.pdf>

Vásquez Rocca, Adolfo. (2013). *Arte conceptual y postconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus* en *_Nómadas*. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas, N°37: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/37/adolfovrocca.pdf>

Vattimo, Gianni. (ed.) (1983). *Il pensiero debole*. Universale Economica Feltrinelli.

Vattimo, Gianni. (1987). *El fin de la Modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Ronyà/Valls S.A.

Venwoert, Jan. (2011). "Saber es sentir, también, tanto si queremos como si no. Sobre el hecho de presenciar lo que se siente y la economía de la transferencia" en *Entorno a la investigación artística* editado y publicado por MACBA en Barcelona.

Vila-Matas, Enrique. (2012). *Los McGuffin*. El país, 08/10/2012:
http://cultura.elpais.com/cultura/2012/10/08/actualidad/1349723829_216755.html

Vila-Matas, Enrique. (2014a). *Kassel no invita a la lógica*. Barcelona: Seix Barral.

Vila-Matas, Enrique. (2014b). Entrevistado por Ricardo Menéndez Salmón para Ciclo de Palabra. Asturias: Centro Niemeyer.
<https://www.youtube.com/watch?v=MiToHKIvIH0>

Vila-Matas, Enrique. (2015b). *Acerca de por qué ella no me lo pidió* en el diario Ahora, Nº1 (17/04/2015).

Vila-Matas, Enrique. (2016). *Marienbad eléctrico*. Barcelona: Seix Barral.

Villa, Rocio de la. (2003). *Origen de la crítica de arte y los salones* en *La crítica del arte: historia, teoría y praxis* / coord. por Anna María Guasch Ferrer, 2003, pp. 23-62

Vogel, Felix. (2013). *Notes on exhibition history in curatorial discourse* en (*New Institution(alism)*) Pg. 46-54. Vol. 21 (Diciembre)
<http://www.on-curating.org/index.php/issue-21-reader/notes-on-exhibition-history-in-curatorial-discourse.html#.V9QXqSN94y4>

W

Weitz, Morris. (1956). *The Role of Theory in Aesthetics* en *The Journal of Aesthetics and Art* 1. Criticism, XV pp. 27-35.

Wright, Karen. (2012). *Carolyn Christov-Bakargiev. In the here and now*.
http://d13.documenta.de/uploads/tx_pressesection/3_Introduction.pdf

Exposiciones:

Alonso, Beatriz. (2013). *Hacer en lo cotidiano*. Madrid: Sala de Arte Joven.

Bal Blanc, Pierre. (2010). *Draft a score for an exhibition*. Estocolmo: Index.

Copeland, Mathie (2013). *Une exposition parlee*. Paris: Jeu de Paume.

Didi-Huberman, Georges. (2010). *Atlas*. Madrid: MNCARS

Enguita, Nuria y Paris, Nacho. (2016). *La replica infiel*. Móstoles: CA2M.

Fernández Polanco, Aurora. (2013). *Image(s), Mon amour*. Móstoles: CA2M

Garza, Amanda de la y Medina, Cuauhtémoc. (2015). *Jeremy Deller. El ideal infinitamente variable de lo popular*. Móstoles: CA2M

Gioni, Massimiliano. (2011). *Pipilotti Rist: Eyeball Massage*. Londres: The Hayward Gallery.

Hoet, Jan. (1986). *Chambres d'Amis*. Gante: Casas particulares.

Internacional Situacionista. (1960). *El mundo como Laberinto*. Ámsterdam: Stedilijk Museum

Escobar, Koré. (2015). *10 años después: Post Emergencias en la Colección MUSAC*. León: MUSAC.

López Munuera, Iván. (2013). *Pop Politics: Activismos a 33 revoluciones*. Móstoles: CA2M

Manen, Martí. (2012). *Contarlo todo sin saber como*. Móstoles: CA2M

Moscoso, Manuela y Arriola, Aimar. (2010). *Antes que todo*. Móstoles: CA2M

Panera, F. Javier (2013). *This is not a love song. Cruce de caminos entre videocreación y Música Pop*. Barcelona: La Virrenia. Centre de la imatge.

Pontbriand, Chantal. (2014) *Per/Form. Cómo hacer cosas con (sin) palabras*. Madrid: CA2M

Siegelaub, Seth. (1968). Xerox Book. Nueva York: Seth Siegelaub Contemporary Art

Rosenberg, David. (2012). *Neon. La materia luminosa dell'arte*. Roma: MACRO

Villa, Manuela. (desde 2007). *Abierto por obras*. Madrid: Matadero.

Ulrich Obrist, Hans. (1991). *The kitchen*. San Galo (Suiza): Casa del artista

Ulrich Obrist, H y Poots, A. (2015). *H {N}Y P N{Y} OSIS* (Philippe Parreno). Nueva York: Park Avenue Armory.

Exposiciones comisariadas por artistas:

Duchamp, M. y Breton, A.(1942). *First Papers of Surrealism*. Nueva York: Mansión en el centro de Manhattan.

- Cerrejón, Daniel. (2013). *Hacer el fracaso*. Madrid: La Casa encendida.
- Emin, Tracy. y Lucas, Sarah. (1993). *The shop*. Londres: Local comercial en Brick Lane.
- Helguera, Pablo. (2009). *Revolver. Performace*. Madrid: MNCARS
- Hirst, Damian. (1998). *Freeze*. Londres: Surrey Docks.
- Klein, Yves. (1958). *Le vide*. Paris: Galería Iris Clert.
- Kosuth, Joseph. (1967). *Museum of Normal Art*. Nueva York.
- Fernández, Armand. (1960). *Le plein*. Paris: Galería Iris Clert
- Grokhovsy, Katya. (2015). *Call of the wild*. Filadelfia: Vox Populi.
- Ouka Lele. (2014). *Banquete cruel. PourQuoi?*. Madrid: Círculo de Bellas Artes
- Szeemann, Harald. (1968). *Live in your heads: When attitudes became forms*. Berna: Kunsthalle.
- Szeemann, Harald. (1972). *Documenta 5*. Kassel: Fridericianum.
- Szeemann, Harald. (2004). *The real Royal trip*. Nueva York: MoMA-PS1
- Valcárcel Medina, Isidoro (2009). *Otoño 2009*. Madrid: MNCARS.

Conferencias:

- Blasco, Selina. (2016). *Sin el mueso en Pero esto... Es arte?* Móstoles: CA2M
- Deleuze, Guilles. (1987). *¿Qué es el acto de creación?* Conferencia en la Femis Escuela Superior de Oficios de Imagen y Sonido (17/03/1987)
<https://www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks>
- Fisher, Helen. (2007). *Why we love, Why we cheat*. TED Conference:
https://www.youtube.com/watch?v=OsRnjLOBlw&list=PLg8aP0GkYn7qEQfGbswEa2ITx_LOSOu_6&index=10
- Martínez, Chus. (2015). *Más osmótico que consciente*. Buenos Aires: MALBA
- Muñoz Molina, Antonio. (2010). *Los límites de la ficción*. Madrid: UCM
- Segade, Manuel. (2015). *Las especies infinitas*. Malba: Buenos aires.
<https://youtu.be/7k1EQTOg1T8>

Simon, Joshua. (2016). *The curatorial, the dividual and the materiality of debt*. Reykjavik: The Living Art Museum.

Kaprow, Allan. (1964). *How to make a happening*.
<https://www.youtube.com/watch?v=8iCM-YljyHE&list=PLg8aP0GkYn7qkp4Mamf3MWFmt93yGvMSG&index=2>

Kunst, Bojana. (2012). *Un público precario: sobre la tensión entre esfuerzo e indolencia del juicio en la performance contemporánea dentro de las jornadas Juicio al arte contemporáneo* en Madrid, Fundación Mapfre.

Rancière, Jacques. (2012). ¿De qué se trata la emancipación intelectual?
https://www.youtube.com/watch?v=4Y_KwkAnjac&list=PLg8aP0GkYn7qEQfGbswEa2ITx_LOSOu_6&index=6

Ruiz de Samaniego, Alberto. (2005a). *Hacerse a la idea: lo estético contra lo artístico*. (18/10/1986). Madrid: Fundación Juan March.
<http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=2406>

Ulrich Obrist, Hans. (dir.) (2015). *The artist as curator* en el programa *Conversation: Art Practice* de Arte Basel 2015.
https://www.youtube.com/watch?v=68pVopOV-FM&index=9&list=PLg8aP0GkYn7qEQfGbswEa2ITx_LOSOu_6

VVAA- Serie de publicaciones *The artist as curator*. Milan: Mousse.

BIBLIOGRAFÍA

Por secciones

Contexto

Amenoff, G., Nesbett, P., Bancroft, S. and Andress, S. (2010). *Cartas a un joven artista*. Nistal, León: El Cíprés.

Cao, Marián L.F. (1998). *La Retórica visual como análisis posible en la didáctica del arte y de la imagen* en *Arte, Individuo y Sociedad*, Nº 10. Madrid: Servicio de publicaciones UCM

Castiñeyra, Patricia. (2014). *Arte y expresión en el pensamiento de E. H. Gombrich* en *Panta Rei. Revista Digital de Ciencia y Didáctica de la Historia*. Anual. 2014.

- Claramonte, Jordi. (2010) *La república de los fines. Contribución a una crítica de la autonomía del arte y la sensibilidad*. Murcia: CENDEAC.
- Danto, Arthur C. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Espasa Libros.
- Danto, Arthur C. (2013). *¿Qué es el arte?*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Doctor, Rafael (ed.). (2013). *Arte español contemporáneo*. Madrid: La Fábrica.
- Fernández Polanco, Aurora y Aznar, Yayo (ed.) y López, Jesús (2014). *Prácticas artísticas contemporáneas*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces.
- Flusser, Vilém. (2015). *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Gil Tovar, Francisco. (1998). *Introducción al arte*. Bogotá: Plaza y Janes editores.
- Gombrich, Ernst (1980). Four theories of Artistic Expression. *Architectural Association Quarterly*, 12, 1984, pp.14-19. Oxford: Tributes.
- Gombrich, Ernst. (2011). *Historia del Arte*. New York : Phaidon.
- Guasch, Ana María. (2007). *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2007)*. Murcia: CENDEAC.
- Jiménez, José. (2006). *Teoría del arte*. Madrid: Tecnos/Alianza.
- Kraus, Rosalind. (1979). *La escultura en el campo expandido en October* (Vol. 8) primavera 1979. Nueva York: Mit Press
- Martín Prada, Juan. (2014). *Otro tiempo para el arte*. Valencia: Sendemá.
- Marzo, Jorge L. y Mayayo, Patricia. (2015). *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas políticas*. Madrid: Ediciones Cátedra
- Luna, Mayra. (2016). *El artista especulador: La obra de arte como evento bursátil en Blog de crítica*: <http://blogdecritica.com/el-artista-especulador-la-obra-de-arte-como-evento-bursatil/>
- O'Doherty, Brian. (1976) *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Murcia: CENDEAC.
- Paredes, Tomás (Ed.). *Arte Político*. 2015. Asociación española de críticos de arte. *Lecturas para un espectador inquieto*. CA2M
- Perec, Georges. (1989) *Lo infraordinario*. Palencia. Madrid: Impedimenta.

Prada, Juan Martín. (2012) *Otro tiempo para el arte. Cuestiones y comentarios sobre el arte actual*. Valencia: Sendemá Editorial.

Rancière, Jacques (2000) *La división de lo sensible. Política y estética*. Salamanca: Consorcio Salamanca.

Rancière, Jacques. (2010). *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago ediciones.

Stangos, Nikos. (2000) *Conceptos del arte moderno*. Barcelona: Ediciones Destino.

Vila-Matas, Enrique. (2014a). *Kassel no invita a la lógica*. Barcelona: Seix Barral.

Vila-Matas, Enrique. (2016). *Marienbad eléctrico*. Barcelona: Seix Barral.

Venwoert, Jan. (2011). "Saber es sentir, también, tanto si queremos como si no. Sobre el hecho de presenciar lo que se siente y la economía de la transferencia" en *Entorno a la investigación artística* editado y publicado por MACBA en Barcelona.

Vattimo, Gianni. (1987). *El fin de la Modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Romanyà/Valls S.A.

Referencias sobre Enrique Vila-Matas:

Corominas, Jordi. Entrevista a Enrique Vila-Matas en literaturas.com:
<http://www.literaturas.com/v010/sec0804/entrevistas/entrevistas-02.html>

La generación de Vila-Matas
http://www.letraslibres.com/sites/default/files/pdfs_articulospdf_art_13317_12085.pdf

Giraldez, Miguel. *Vila-Matas invita a su lógica*. 6 agosto 2014
<http://blogs.elcorreogallego.es/literatura-en-su->
<http://www.telegraph.co.uk/culture/art/3665897/The-worst-art-show-ever.htmltinta/2014/08/06/464/>

González de Canales, Julia. (2015). *El lector colectivo en la obra de Enrique Vila-Matas en Tropelias*. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada, Nº23.

De Azúa, Felix. *El año del Juicio Final*. El país. 21 de enero 2009
http://elpais.com/diario/2009/01/21/opinion/1232492404_850215.html

Dw.com <http://www.dw.com/en/top-stories/s-9097>

Llop, Jose Carlos. *Vila-Matas alarga la vida*. Diario de Mallorca.
<http://www.diariodemallorca.es/opinion/2014/08/31/vila-matas-alarga-vida/958340.html>

Vila-Matas, Enrique. (2012). *Los McGuffin*. El país, 08/10/2012:
http://cultura.elpais.com/cultura/2012/10/08/actualidad/1349723829_216755.html

Vila-Matas, Enrique. (2014b). Entrevistado por Ricardo Menéndez Salmón para Ciclo de Palabra. Asturias: Centro Niemeyer.
<https://www.youtube.com/watch?v=MiToHKIvIH0>

Vila-Matas, Enrique. (2015b). *Acerca de por qué ella no me lo pidió* en el diario Ahora, Nº1 (17/04/2015).

Documenta Kassel

documenta: <http://www.documenta.de/es/about#>

D'Acosta, Sema. (2007). *Documenta 12, una gran cumbre que se deshiela* en SalonKritik. (19/10/2007).

http://salonkritik.net/06-07/2007/10/documenta_12_una_gran_cumbre_q.php

Fernández Polanco, Aurora, Aznar, Yayo (ed.) y López, Jesús (2014). *Prácticas artísticas contemporáneas*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces.

Fieta, Jarque. (2007) *Ferrá Adrià divide al mundo del arte en la documenta*. El país, (15=6/2007). http://elpais.com/diario/2007/06/15/cultura/1181858407_850215.html

Godoy, Lupe. (2002). *Documenta de Kassel. Medio siglo de Arte Contemporáneo*. Valencia, España: Col·lecció Formes Plàstiques.

Godoy, Lupe. (2003). *Documenta de Kassel : función y mediación. El curador de exposiciones como nuevo creador* en *Arte y Funcionalidad*, Rambla, Wenceslao (ed.). Valencia: Publicaciones UPV.

Haupt, Gerhard y Binder, Pat. (2013). Historia de documenta en *Universes in Universe*: <http://www.universes-in-universe.de/car/documenta/english.htm>

Hoffman, Jens (ed.). (2004). *The next documenta should be curated by an artist* en e-flux. http://www.e-flux.com/projects/next_doc/cover.html

Mayor, Raquel. (1993). *Historia y evolución de la Documenta de Kassel (Alemania): una visión de los movimientos artísticos de vanguardia en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: UCM-Tesinas

Ulrich Obrist, Hans (dir.). (2014). 1955-2055: A century of documenta en el GLOBAL ART FORUM 8 de Art Dubai.

dOCUMENTA (13)

Aguirre, Peio (2012). "dOCUMENTA (13), Kassel. Notas y Reflexiones" en esfera pública:
<http://esferapublica.org/nfblog/documenta-13-kassel-notas-y-reflexiones/>

Almada, Adriana. (2012) "Documenta 13 (Kassel): Elogio a la confusión" en la caja:
<http://www.lacaja.com.py/arte/articulos/82-documenta-13-kassel-elogio-de-la-confusion>

Bailey, Stephanie. (2015). "A conversation with Carolyn Christov-Bakargiev" en OCULA:
<https://ocula.com/magazine/conversations/carolyn-christov-bakargiev/>

Badia, Montse. (2012). "Metadocumenta. Análisis constructivo de dOCUMENTA (13)" en A-Desk Magazine, Nº101
<http://www.a-desk.org/spip/spip.php?article1488>

Beer, Jonathan. (2012). "dOCUMENTA 13, Kassel" en artwrit.com:
<http://www.artwrit.com/article/documenta-13-kassel/>

Canela, Juan. (2013). "Límites y documenta 13" en A-Desk (Julio, 2013).
<http://juancanela.com/Limites-y-dOCUMENTA-13>

Christov-Bakargiev, Carolyn. (2010). Conferencia sobre dOCUMENTA (13) para el programa *International Lecture Series* de la galería The Power of Plants Art. Toronto:
<https://vimeo.com/20830269>

Christov-Bakargiev, Carolyn. (2011) *On the destruction of art –or conflict and art, or trauma and the art of healing*. Nº040. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag

Christov-Bakargiev, Carolyn (ed.). (2012). Catálogo 1/3 de dOCUMENTA 13. Ostfildern: Hatje Cantz.

Christov-Bakargiev, Carolyn (2012a) Introducción a *Arnheim, Rudolph* Nº100 Ostfildern: Hatje Cantz Verlag

Christov-Bakargiev, Carolyn (2012b). *The dance was very frenetic, lively, rattling, clanging, rolling, contorted, and lasted for a long time* en el Catálogo 1/3 de documenta 13, pp. 30-44. Ostfildern: Hatje Cantz.

Christov-Bakargiev, Carolyn. (2014). "Worldly Worlding: The imaginal fields of science/art and making patterns together" en Mousse Magazine Issue 43# (Marzo, 2014).

De Diego, Estrella. (2012). "Documenta 13: polémica y optimista". El País, 10/06/2012:
http://cultura.elpais.com/cultura/2012/06/10/actualidad/1339343047_821895.html

Floyd, Kathryn M. (2013). "Future Objects / Object Futures: Object Oriented Ontology at dOCUMENTA(13) and Beyond en Seismopolite". Journal of Art and Politics:

<http://www.seismopolite.com/future-objects-object-futures-object-oriented-ontology-at-documenta-13-and-beyond>

Gludowacz, Irene. (2015) *Conversation with Carolyn Christov-Bakargiev and Irene Gludowacz about the 14th Biennale of Istanbul: "SALTWATER – A Theory of Thought Forms"* en arteterritory.com http://www.artterritory.com/en/texts/interviews/4916-the_transformation_of_material/

Hontoria, Javier. (2012). Entrevista a Carolyn Christov-Bakargiev. El mundo, edición impresa 08/06/2012.

Jaques, J y Vilar, G. (2012). "dOCUMENTA 13: Besar una rana en Disturbis", Nº11 (Primavera 2012):
http://www.disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/Indice_11.html

Jarque, Fietta. (2012). "Documenta 13. Un arma cargada de ideas". El país, 24/05/2012:
http://cultura.elpais.com/cultura/2012/05/25/actualidad/1337969258_236815.html

Madoff, Steven H. (2012). "Why Curator Carolyn Christov-Bakargiev's Documenta May Be the Most Important Exhibition of the 21st Century" en blouniartinfo:
<http://es.blouniartinfo.com/news/story/811949/why-curator-carolyn-christov-bakargievs-documenta-is-the-most-important-exhibition-of-the-21st-century>

Martínez, Chus. (2012a). *How a Tadpole Becomes a Frog* en el Catálogo 1/3 de documenta 13, pp. 46-57. Ostfildern: Hatje Cantz.

Martínez, Chus. (2012b). *Unexpress the expressible*. Nº 75. Ostfildern: Hatje Cantz.

Sánchez Balmisa, Alberto. (2012). "Documenta (13): El mundo al revés" en exit-express.com: <http://exit-express.com/documenta-13-el-mundo-al-reves/>

Smoli, Noemi. (2011). "Agent who come in from the cold". Frieze:
<https://frieze.com/article/agents-who-came-cold>

Trezzi, Nicola. (2015). Carolyn Christov-Bakargiev on the 14th Istanbul Biennial Flash Art Online: <http://www.flashartonline.com/2015/07/carolyn-christov-bakargiev-on-the-14th-istanbul-biennial/>

Wright, Karen. (2012). *Carolyn Christov-Bakargiev. In the here and now*.
http://d13.documenta.de/uploads/tx_pressesection/3_Introduction.pdf

Selección de enlaces consultados sobre d(13)

<http://www.berlinamateurs.com/documenta-13/>
<http://u-in-u.com/es/bienales/documenta/2012/>

<http://www.e-flux.com/announcements/the-next-documenta-should-be-curated-by-an-artist-4/>
<http://dailyserving.com/2012/08/documenta-13-non-concept/>
<https://frieze.com/article/get-together/>
<http://www.elcultural.com/blogs/y-tu-que-lo-veas/2012/07/documenta-13-si-tiene-tema-videokassel/>
<http://www.elcultural.com/blogs/y-tu-que-lo-veas/2012/07/documenta-13-si-tiene-tema-videokassel-ii/>
<http://www.ndbooks.com/author/enrique-vila-matas/>
<http://12000milesfrombondi.blogspot.com.es/2012/09/two-days-at-documenta.html>
<https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/viewFile/873/923>
<http://www.disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/JJGV.html>
<http://www.tecnoartenews.com/destacadas/a-curadoria-como-arte-o-curador-como-agente/>
<http://www.elcultural.com/revista/arte/dOCUMENTA-13-una-formula-renovada/31223>
<http://www.axisweb.org/archive/news-and-views/in-focus/documenta13/>
<http://www.thewordmagazine.com/art/chus-martinez/>
<http://www.art-magazin.de/szene/12818-rtkl-carolyn-christov-bakargiev-speaks-chus-martinez-documenta-files-were-we-making-fun>
<http://transit.berkeley.edu/2014/wolbert-2/>
<http://kritische-kunst.org/en/-beautiful-confusion-about>
<http://www.goethe.de/ins/ae/en/abu/kul/mag/bku/9556034.html>
<http://canadianart.ca/reviews/documenta13-review-scott-rogers/>
<http://www.metamute.org/editorial/articles/anti-political-aesthetics-objects-and-worlds-beyond>
<https://ocula.com/magazine/conversations/carolyn-christov-bakargiev/>
<http://moussmagazine.it/articolo.mm?id=1095>
https://books.google.es/books?id=VoyICwAAQBAJ&pg=PA101&lpg=PA101&dq=by+carolyn+christov+bakargiev+wittgenstein&source=bl&ots=OQBceDhXqJ&sig=sovK0QIMV5F7Ha9fJcsieNr4ly4&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjMtc-M_fNAhVCfRoKHQdcBogQ6AEIODAD#v=onepage&q=by%20carolyn%20christov%20bakargiev%20wittgenstein&f=false
<http://www.contemporaryartdaily.com/2012/06/documenta-13-jimmie-durham/>
<http://15.performa-arts.org/>

Realidad, discursos y otros relatos

- Bajtín, Mijail. (1989). *Estética de la creación verbal*. México: ed. Siglo XXI,
- Barthes. Roland. (1973). *El placer del texto*. México: SIGLO XXI
- Barthes, Roland. (2002). *A lover's discourse. Fragments*. Londres: Vintage Classics.
- Barthes, Roland. (1957). *Mitologías*. Madrid: Biblioteca Nueva.

- Bourdieu, Pierre. (2003). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- Bretones, E. Damian. (2010). *La Ilusión De Continuidad Y El Eterno Retorno. El retroceso mínimo-temporal y la repetición en el relato cinematográfico en HUM 736. Papeles de cultura contemporánea*, Nº12, Arte y tiempo, pp.36-42. (Diciembre, 2010). <http://www.ugr.es/~hum736/PDF/HUM12.pdf>
- Buck-Mors, Susan (2004). *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Debord, Guy. (1967). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- Derrida, Jaques y Bennington, Geoffrey. (2008). *Jacques Derrida*. Madrid: Centro de estudios Ramón Areces. S.A.
- Domínguez, José. (2009) *Introducción a la teoría literaria*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces
- Esslin, Martin. (1966). *El teatro de lo absurdo*. Barcelona: Seix Barral.
- Foucault, Michael. (1992). *El orden del discurso*. 1999. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- G.Cortés, José Miguel. (1997) *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Editorial Anagrama, S.L.
- Kristeva, Julia. (1967). *Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela en Critiqué*, Paris: Ediciones de Minuit, Nº 239, pp 438-465
- Kristeva, Julia. (1988). *El lenguaje, ese desconocido. Introducción a la lingüística*. Madrid: Fundamentos.
- Krauss, Rosalind. (1996). *La originalidad de las Vanguardias y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza.
- Mainer, José Carlos. (2002). *El peso de la memoria: de la imposibilidad del heroísmo en el fin de siglo*. Vol.1 (septiembre 2002). Salamanca: Atti del XXI Convegno [Associazione Ispanisti Italiani].
- Meunier, Jena-Pierre. (1999). *Dispositif et théories de la communication: deux concepts en rapport de codétermination en Le dispositif. Entre usage et concept*, Hermès Nº25. Paris: CNRS Editions.
- Lara, Ángel Luis. (2015). *Tramas, sentidos, ficciones y fricciones*. Conferencia Medialb Prado: 03/11/2015.

-Prat, Joan. (2007). *Los sentidos de la vida. La construcción del sujeto, modelos del yo e identidad*. Barcelona: Edicions Bellaterra, S.L.

-Romeu, Vivian. (2007). *Arte y comunicación. Apuntes para una reflexión sobre la comunicación artística en XIV Anuario CONEICC, 2007*. México.

Vértice 1: (des)Organización del conocimiento en d(13)

Teoría y práctica de la exposición:

-Alonso, Luis y García, Isabel. (1999) *Diseño de exposiciones. Concepto, instalación y montaje*. Madrid: Alianza Editorial

-Altshuler, Bruce. (2008). *Salon to Biennial. Exhibition that made art history*. Nueva York: Phaidon.

-Altshuler, Bruce. (2013). *Biennial and beyond. Exhibition that made art history*. Nueva York: Phaidon.

-Fuján, Federico. (2008). Modalidades vinculares en el dispositivo interactivo de formación mediatizada:
<http://www.unam.edu.ar/2008/educacion/trabajos/Eje%203/313%20-bujan.pdf>

-Cossío, Silvia; Alonso, Ikella; Rico, J.C (ed).(2006) *La exposición de obras de arte. Reflexiones de una historiadora, un artista y un arquitecto*. Madrid: Sílex

-Groys, Boris y Kabakov, Ilya. (1990). *De las Instalaciones: Un diálogo entre Ilya Kabakov y Boris Groys en Cuartillas Vol.5*. Cali: Lugar a dudas.

-Guasch, Anna María. (2009). *El arte del siglo XX en sus exposiciones*. Barcelona: Ediciones Serbal.

-Hughes, Philip (2010) *Diseño de exposiciones*. Londres: Laurence King Publishing

-Manen, Martí. (2012). *Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado)*. Bilbao: consonni.

-Segade, Manuel. (2013). [*Las infinitas especies*](#). Barcelona: Save as_ Publications

-Staniszewski, M. Anne. (1998). *The power of display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Massachusetts: MIT Press

-Rico, Juan Carlos (1996) *Montaje de exposiciones: mueso, arquitectura, arte*. Madrid: Sílex.

-Ulrich Obrist, Hans. (2008). *Breve historia del comisariado*. Madrid: EXITpublicaciones.

-Ulrich Obrist, Hans. (2014). *The art of curating* en *The Guardian* (23/03/2014).
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/mar/23/hans-ulrich-obrist-art-curator>

-Vogel, Felix. (2013). *Notes on exhibition history in curatorial discourse* en *(New) Institution(alism)* Pg. 46-54. Vol. 21 (Diciembre)
<http://www.on-curating.org/index.php/issue-21-reader/notes-on-exhibition-history-in-curatorial-discourse.html#.V9QXqSN94y4>

Pensamiento:

-Badiou, Allan. (2006). Quince teorías sobre arte contemporáneo. Extracto de la conferencia *Truth Procedure in arts* presentada Tilton Gallery, Nueva York (17/11/2006) publicada en salonkritik.net (29/20/2010): http://salonkritik.net/10-11/2010/10/quince_tesis_sobre_arte_contem.php

-Bourdieu, Pièrre. (1979). *Los tres estados del capital cultural* en *Sociológica* Nº5, pp11-17. México: UAM

-Bourdieu, Pièrre. (2000). *Poder, derecho y clases sociales*. Bilbao: Desclée de Brouwer S.A.

-Foucault, Michael. (1984). *Of the other Spaces: Utopias and Heterotopías* en *Architecture/Mouvement/Continuité* Nº5 pp 46-49. Octubre, 1984.

-Foucault, Michael. (2002) *Dichos y escritos (Tomo III)*, trad. Ángel Gabilondo, Madrid: Editorial Nacional.

-Franco, Berardi. (2012). *Ironie Ethics* Nº027 Ostfildem: Hatje Cantz

-Habermas, Jürgen. (1981). *La teoría de la acción comunicativa*. México: Taurus

-Habermas, Jürgen. (1988). *Pensamiento postmetafísico*. México: Taurus.

-Harris, Marvin. (1995). *Antropología cultural*. Madrid: Alianza Editorial.

-Harris, Marvin. (2013). *¿Por qué nada funciona?*. Madrid: Alianza Editorial.

-Harris, Marvin. (2000). *Teorías sobre la cultura en la era postmoderna*. Barcelona: Crítica.

-Horkheimer, M y Adorno, T. (1944) *La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas* en HORKHEIMER, May y ADORNO, Theodor, *Dialéctica del iluminismo*, Buenos Aires: 1988.

- Innerarity, Daniel. (1985). *Praxis e intersubjetividad. La teoría crítica de Jurguen Habermas*. Navarra: Eunsa
- Jameson, Fredric. (1984). *Lógica cultural del capitalismo tardío*. Madrid: Trotta.
- Laursen, John, C. (2009). *Escepticismo y política en Revista de estudios políticos*, Nº144. (2009) <http://recyt.fecyt.es/index.php/RevEsPol/article/view/45038>
- Martínez, Felipe. (1994). *Historia de la filosofía*. Madrid. Ediciones Istmo, S.A.
- Mas, Salvador. (2011) *Sabios y necios. Una aproximación a la filosofía helenística*. Madrid. Alianza Editorial, S.A.
- Mayorga, Juan. (2010). *Elipses de Benjamin en Constelaciones. Revista de teoría crítica*, Vol.2 (2010): <http://constelaciones-rtc.net/article/view/735/788>
- Negri, Toni. (1990). *Arte y multitud: ocho cartas*. Madrid: Trotta.
- Pechêux, Michael. (1984). *Acerca de los contextos epistemológicos del Análisis del Discurso* en *Mots* 9, 1984
- Rancière, Jacques. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: MACBA/UBA
- Vattimo, Gianni. (ed.) (1983). *Il pensiero debole*. Universale Economica Feltrinelli.

Teorías del objeto:

- Álvarez, Natalia. (2008). *Dualismo sentido-sinsentido del hombre en las dimensiones de la técnica* en *Civilizar*, Vol.8, Nº 15 (Julio-diciembre 2008). Bogotá.
- Baraglia, Rodrigo. (2014). *Sobre la Ontología Orientada a Objetos. Una introducción a la filosofía de Graham Harman* en *Luthor*, Nº20 (Junio 2014)
- Bengoa, Javier. (1994). *La distinción SER-A-LA-MANO/SER-A-LA-VISTA en Ser y Tiempo de Heidegger* en *Revista Catalana de Teología*, 1994: Vol. 19, Nº1, pp 195-205
- Bromberg, Svenja. (2013). *The anti-political aesthetics of objects and worlds beyond* en *metamute.org*: <http://www.metamute.org/editorial/articles/anti-political-aesthetics-objects-and-worlds-beyond>
- Brown, Bill. (2001). *Thing Theory* en *Critical Inquiry* 28, Nº. 1 (October 1, 2001)
- Despret, Vinciane. (2004). *The body we care for. Figures of anthropo-zoo-genesis* en *In M. Akrich et M. Berg, (éds.) Body and Society. Special Issue on « Bodies on Trial »*. Sage Publications Vol. 10 (2-3) pp. 111.134. London: Thousand Oaks and New Delhi.

- Harman, Graham. (2011). *The quadruple object*. London: Zero Books
- Harman, Graham. (2012) *The third table*. Nº085 Ostfildem: Hatje Cantz Verlag
- Harman, Graham. (2014). *Art Without Relations* en *Art Review* (Septiembre, 2014)
- Harman, Graham. (2015). *Hacia el realismo especulativo*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Jackson, Robert. (2011). *The Anxiousness of Objects and Artworks: Michael Fried, Object Oriented Ontology and Aesthetic Absorption* en *Speculations V: Aesthetics in 21 century*, Ridvan Askin, Paul Jy Ennis, Andreas (ed.)
- Mielloux, Quentin. (2015) *Después de la finitud*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Latour, Bruno. (2005). *Reensablar lo social. Una introducción a la teoría del Actor-Red*. Oxford: Oxford University Press.
- Ortega y Gasset, José. (1933). *Meditación de la técnica*. Madrid: Alianza Editorial.
- Plotz, John. (2005). *Can a Sofá Speak? A look at Thing Theory* en *Criticism*, Vol.47, Invierno 2005, pp.109-118. Wayne State University.
- Simon, Joshua. (2010). *Neo-Materialism, Part I: The Commodity and the Exhibition* en e-flux.com: <http://www.e-flux.com/journal/neo-materialism-part-one-the-commodity-and-the-exhibition/>
- Simon, Joshua. (2011). *Neo-Materialism. Part II: The unready-made* en e-flux.com: <http://www.e-flux.com/journal/neo-materialism-part-two-the-unready-made/>
- Simon, Joshua. (2011). *Neo-Materialism. Part III: The Language of Commodities* en e-flux.com: <http://www.e-flux.com/journal/neo-materialism-part-three-the-language-of-commodities/>

Reflexiones de un espectador emancipado en Kassel

Sobre los receptores del arte:

- Aznar, Yayo y Martínez, Pablo. (ed.)(2012). *Lecturas para un espectador inquieto*. Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo.
- Delgado, Manuel. (2009). *Hordas espectadoras. Fans, hooligans y otras formas de audiencia* en *turba en Querido público*, Duarte, I y Bernat, R (eds.). pp. 103-117. Murcia: CENDEAC.

- Férrandez Polanco, Aurora. (2004). *Formas de mirar el arte actual*. Madrid: Edilupa.
- Groys, Boris (2014) *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja negra.
- Jiménez, José (ed.). (1998). *El nuevo espectador*. Madrid: Fundación Argentaria.
- Marzo, Jorge Luis. (2009). *Se sospecha de su participación en Querido público*, pp. 63-83. Duarte, I y Bernat, R (eds.). Murcia: CENDEAC.
- Möntmann, Nina. (2006). *La empresa de la institución artística en el capitalismo tardío* en eipcp.net: <http://eipcp.net/transversal/0106/moentmann/es>
- Thornton, Sarah. (2009) *Siete día en el mundo del arte*. Buenos Aires: Edhasa, S.L.

Fenomenología del arte:

- Alvaro, Daniel. (2013). *El sentido del arte contemporáneo. A partir del trabajo de Jean-Luc Nacy* en *Ars Bilduma* Nº5, 2015. San Sebastian: UPV
- Gombrich, E. Hochberg, J. Black, M. (1972). *Art, perception and reality*. London: The John Hopkins University Press.
- López Sáez, M. Carmen. (1998). *Merleau-Ponty o el arte de la invisibilidad en Agora: Papeles de Filosofía* Vol. 17 Nº2 (1998) pp 145-165.
- Merleau-Ponty, Maurice (1975). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península
- Pareyson, Luigi. (1984). *L'estetica di Kant. Lettura della critica del giudizio*. Milán: Mursia Editore.

Arte y prácticas relacionales:

- Ardenne, Paul. (2002). *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia. Azarbe, S.L.
- Bourriaud, Nicolas. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo editora.
- Claramonte, Jordi. (2011). *Arte de contexto*. Madrid: Nerea
- Marzo, Jorge Luis. (2010). *Arte fuera de contexto en Buscando Señal. Lecturas sobre nuevos hábitos de consumo Cultural*, Barbieri, M y Marchiaro, P (eds). pp 132-162. Córdoba (Argentina): Centro cultural de España.

-Kaprow, Allan. (1993) *La educación del des-artista*. Segovia. Árdora Ediciones.

Emergencia de la tercera entidad

-Arnheim, Rudolf. (1998). *El pensamiento visual*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

-Brea, J. Luis. (2007). *Noli me legere: el enfoque retórico y el primado de la alegoría en el arte contemporáneo*. Murcia: CENDEAC.

-Duvignaud, J. (1970). *Espectáculo y sociedad*. Caracas: Editorial Tiempo Nuevo.

-Hematocrítico, El. (2012). *Hematocrítico del arte*. Barcelona: Caramba.

-Kermode, Frank. (2000). *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*.

-Kosuth, Joseph. (1969). *Art after philosophy*. Primera publicación en *Studio International* Nº915, pp.134-137. Londres.

-Nogueras, Miguel. (2011). *Ultra-violencia*. Barcelona: Blakie Books.

-Rodríguez Pascual, G. (2010). *El color de la parte oscura*. Santander: Esete Punto.

-Osborne, Peter. (2002). *Conceptual art*. London: Phaidon.

-Valesini, Silvina. (2012). *La instalación como dispositivo expositivo y comunicacional*: <https://bellasartesestetica.files.wordpress.com/2012/08/silvina-valesini-la-instalacion-como-dispositivo.pdf>

Arte inmaterial

-Dworkin, Craig. *No-medium*. 2013. Mit Press.

-Genette, Gérard. (1997). *El estado conceptual en La obra de arte. Inmanencia y transcendencia*. Barcelona: LUMEN.

-Ibrahim, Dina. (2012) *Inmaterial art* en *Contemporary Practices*, Vol. X 2012. P. 62-65

-López Ayala, Jorge. (2007). *La pérdida de los límites*, capítulo 2 en *El extravío de los límites*. Buenos Aires: Emencé Arte.

-McEvelley, Thomas (2005) *The Triumph of Anti-Art, conceptual art and performance art in the construction of postmodernism*. 2005. Documentext.

-Moraza, Juan Luis. (2015). *Formas del límite*. Móstoles CA2M

https://www.youtube.com/watch?v=OsRnjLOBllw&list=PLg8aP0GkYn7qEQfGbswEa2ITx_LOSOu_6&index=10

-Vásquez Rocca, Adolfo. (2013). *Arte conceptual y postconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus* en _Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas, Nº37:

<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/37/adolfovrocca.pdf>

-Weitz, Morris. (1956). *The Role of Theory in Aesthetics* en *The Journal of Aesthetics and Art* 1. Criticism, XV pp. 27-35.

Arte e investigación

-Blasco, Selina (ed.). (2013). *Investigación artística y universidad: materiales para su debate*. Madrid: Ediciones asimétricas.

-Brea, José Luis. (2007). "El artista como crítico". Suplemento El cultural (1/13/2007)

-Martínez, Chus. (2010). "Felicidad clandestina. ¿Qué queremos decir con investigación artística?" En *Index*, Nº 0 (Otoño, 2010):

<http://www.arteinvestigacion.net/2012/05/felicidad-clandestina-que-queremos.html>

Crítica de arte

-Aguirre, Peio. (2014). *La línea de producción de la crítica*. Bilbao: Consonni

-Aguirre, Peio. (2015). *La diseminación crítica* en el X simposio internacional de crítica de arte. Barcelona: Centro de Arte Santa Mónica (13/11/2015)

-García Cuevas, Andrea. (2015). Entrevista a Pablo Helguera en *gastv.mx*:
<http://gastv.mx/entrevista-pablo-helguera/>

-Minguet, Joan. (2010). *De la crítica de arte a la práctica curatorial* en *Disturbis* Nº 8 (Otoño 2010)

-Perera, Marga. "¿Cuál es su influencia en el mercado?" en *tendenciasdelarte.com*:
<http://www.tendenciasdelarte.com/el-critico-de-arte-cual-es-su-influencia-en-el-mercado/>

-Villa, Rocío de la. (2003). *Origen de la crítica de arte y los salones* en *La crítica del arte: historia, teoría y praxis* / coord. por Anna María Guasch Ferrer, 2003, pp. 23-62

Exposiciones:

Alonso, Beatriz. (2013). [*Hacer en lo cotidiano*. Madrid: Sala de Arte Joven.](#)

- Bal Blanc, Pierre. (2010). [*Draft a score for an exhibition*](#). Estocolmo: Index.
- Copeland, Mathie (2013). *Une exposition parlee*. Paris: Jeu de Paume.
- Didi-Huberman, Georges. (2010). *Atlas*. Madrid: MNCARS
- Enguita, Nuria y Paris, Nacho. (2016). *La replica infiel*. Móstoles: CA2M.
- Fernández Polanco, Aurora. (2013). [*Image\(s\), Mon amour*](#). Móstoles: CA2M
- Garza, Amanda de la y Medina, Cuauhtémoc. (2015). *Jeremy Deller. El ideal infinitamente variable de lo popular*. Móstoles: CA2M
- Gioni, Massimiliano. (2011). *Pipilotti Rist: Eyeball Massage*. Londres: The Hayward Gallery.
- Hoet, Jan. (1986). *Chambres d'Amis*. Gante: Casas particulares.
- Internacional Situacionista. (1960). [*El mundo como Laberinto*](#). Ámsterdam: Stedilijk Museum
- Escobar, Koré. (2015). *10 años después: Post Emergencias en la Colección MUSAC*. León: MUSAC.
- López Munuera, Iván. (2013). *Pop Politics: Activismos a 33 revoluciones*. Móstoles: CA2M
- Manen, Martí. (2012). *Contarlo todo sin saber como*. Móstoles: CA2M
- Moscoso, Manuela y Arriola, Aimar. (2010). [*Antes que todo*](#). Móstoles: CA2M
- Panera, F. Javier (2013). *This is not a love song. Cruce de caminos entre videocreación y Música Pop*. Barcelona: La Virrenia. Centre de la imatge.
- Pontbriand, Chantal. (2014) *Per/Form. Cómo hacer cosas con (sin) palabras*. Madrid: CA2M
- Siegelaub, Seth. (1968). Xerox Book. Nueva York: Seth Siegelaub Contemporary Art
- Rosenberg, David. (2012). *Neon. La materia luminosa dell'arte*. Roma: MACRO
- Villa, Manuela. (desde 2007). [*Abierto por obras*](#). Madrid: Matadero.
- Ulrich Obrist, Hans. (1991). [*The kitchen. San Galo \(Suiza\): Casa del artista*](#)
- Ulrich Obrist, H y Poots, A. (2015). *H {N}Y P N{Y} OSIS* (Philippe Parreno). Nueva York: Park Avenue Armory.

Exposiciones comisariadas por artistas:

Duchamp, M. y Breton, A. (1942). [First Papers of Surrealism](#). Nueva York: Mansión en el centro de Manhattan.

Cerrejón, Daniel. (2013). [Hacer el fracaso](#). Madrid: La Casa encendida.

Emin, Tracy. y Lucas, Sarah. (1993). [The shop](#). Londres: Local comercial en Brick Lane.

Helguera, Pablo. (2009). *Revolver. Performace*. Madrid: MNCARS

Hirst, Damian. (1998). [Freeze. Londres: Surrey Docks](#).

Klein, Yves. (1958). [Le vide](#). Paris: Galería Iris Clert.

Kosuth, Joseph. (1967). *Museum of Normal Art*. Nueva York.

Fernández, Armand. (1960). [Le plein](#). Paris: Galería Iris Clert

Grokhovsy, Katya. (2015). [Call of the wild. Filadelfia: Vox Populi](#).

Ouka Lele. (2014). *Banquete cruel. PourQuoi?*. Madrid: Círculo de Bellas Artes

Szeemann, Harald. (1968). *Live in your heads: When attitudes became forms*. Berna: Kunsthalle.

Szeemann, Harald. (1972). [Documenta 5. Kassel: Fridericianum](#).

Szeemann, Harald. (2004). *The real Royal trip*. Nueva York: MoMA-PS1

Valcárcel Medina, Isidoro (2009). *Otoño 2009*. Madrid: MNCARS.

Otras fuentes relevantes

Conferencias:

Blasco, Selina. (2016). *Sin el mueso en Pero esto... Es arte?* Móstoles: CA2M

Deleuze, Guilles. (1987). *¿Qué es el acto de creación?* Conferencia en la Femis Escuela Superior de Oficios de Imagen y Sonido (17/03/1987)
<https://www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks>

Fisher, Helen. (2007). *Why we love, Why we cheat*. TED Conference:

https://www.youtube.com/watch?v=OsRnjLOBlw&list=PLg8aP0GkYn7qEQfGbswEa2ITx_LOSOu_6&index=10

Martínez, Chus. (2015). *Más osmótico que consciente*. Buenos Aires: MALBA

Muñoz Molina, Antonio. (2010). *Los límites de la ficción*. Madrid: UCM

Segade, Manuel. (2015). *Las especies infinitas*. Malba: Buenos aires.
<https://youtu.be/7k1EQTQg1T8>

Simon, Joshua. (2016). *The curatorial, the dividual and the materiality of debt*. Reykjavik: The Living Art Museum.

Kaprow, Allan. (1964). *How to make a happening*.
<https://www.youtube.com/watch?v=8iCM-YIjyHE&list=PLg8aP0GkYn7qkp4Mamf3MWFmt93yGvMSG&index=2>

Kunst, Bojana. (2012). *Un público precario: sobre la tensión entre esfuerzo e indolencia del juicio en la performance contemporánea dentro de las jornadas Juicio al arte contemporáneo* en Madrid, Fundación Mapfre.

Rancière, Jacques. (2012). ¿De qué se trata la emancipación intelectual?
https://www.youtube.com/watch?v=4Y_KwkAnjac&list=PLg8aP0GkYn7qEQfGbswEa2ITx_LOSOu_6&index=6

Ruiz de Samaniego, Alberto. (2005a). *Hacerse a la idea: lo estético contra lo artístico*. (18/10/1986). Madrid: Fundación Juan March.
<http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=2406>

Ulrich Obrist, Hans. (dir.) (2015). *The artist as curator* en el programa *Conversation: Art Practice* de Arte Basel 2015.
https://www.youtube.com/watch?v=68pVopOV-FM&index=9&list=PLg8aP0GkYn7qEQfGbswEa2ITx_LOSOu_6

VVAA- Serie de publicaciones *The artist as curator*. Milan: Mousse.

Documentales, cortometrajes y otros recursos audiovisuales

Argote, Iván. (2013). *Two 50 years old man having emotions*.

Argote, Iván. (2008). *Retouch*.

Canódromo abandonado. (2013). *La tumba de Bruce Lee*

Cavestani, Juan. (2013). *Gente en sitios*. España: Apaches Entertainme

Charlotte Young. (2011). *Artist`s Statement*

Costa, Jordi. (2013) *La lava en los labios*. España: Acacia Films / Calle 13

Deltell, Luis y Álvarez-Fernández, Miguel. (2015). *No escribiré arte con mayúsculas*.

Dupiuex, Quentin. (2010). *The Rubber*. Francia: Rubber Films / Orange Sky / Realitism

Garrido, Cristina. (2011). *Outside of White Cube*.

Ishu, Han. (2015). *Music Chairs of London*.

Jiménez Landa, Fermín. (2015). *El nadador*

López Carrasco, Luis. (2013). *El futuro*.

López Carrasco, Luis. (2016). *Han surcado el cielo miles de palomas*.

Mora, Óscar. (2006). *Arriba abajo España*.

Noguera, Miguel. (2010). Ultrashow en el festival ZEMOS98 12, Sevilla.

Pérez, María. (2015). *Ejercicio 2: Ficción*

Siminiani, León. (2009). *KC#4: El tránsito*

Siminiani, León. (2005). *ML#2: Vecinos*

Théâtre de la Liberté. (2011). *How to built your own Theater*

Terrorismo de autor. (2015). *Los límites del deseo (o) Los peligros de estar vivo*.

Tucumán Arde. (2011). *Color natal*.
<https://www.youtube.com/watch?v=-MgjwIHthew&list=PLg8aP0GkYn7qkp4Mamf3MWFmt93yGvMSG&index=7>

Venga Monjas. (2015) *El parque*.
<https://www.youtube.com/watch?v=FQITpA-TdV8>